

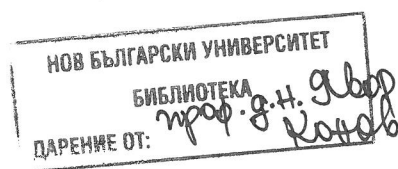


Джозефо Царлино

Изкуството на контрапункта

Джозефо Царлино

ИЗКУСТВОТО НА КОНТРАПУНКТА



*С благодарност към майка ти,
проф. д-р Тереза ДЖЕМИЛЕВА,
доктор на медицинските науки,
за моралната и финансова подкрепа*

Явор Конов



Трета Част

от

Le Istitutioni harmoniche

(Изграждането на хармонията¹)

от Джозефо Царлино от Киоджа,

относно втората част на музиката,

наречена практическа, която е

изкуството на контрапункта



GIOSEFFO ZARLINO

LE ISTITVTIONI HARMONICHE

DI M. GIOSEFFO ZARLINO DA CHIOGGIA;

Nelle quali ; oltre le materie appartenenti

ALLA MVSICA;

Si trouano dichiarati molti luoghi
di Poeti, d'Hiftorici, & di Filosofi;

Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere.

¶ Οὐκ ἰδόντες, οὐδ' ἐν ἰσχύϊ ἔσθιντες.
Καὶ μὴ ἰδόντες, οὐδ' ἐν ἰσχύϊ πόνος.



Con Priuilegio dell'Illustrifs. Signoria di Venetia,
per anni X.

IN VENETIA M D LVIII.

© Явор Светозаров Конов - превод, бележки и коментари

© Музикално общество „Васил Стефанов“, София, 2003

ISBN 954-90965-5-6

Към читателя

Джозефо Царлино (Gioseffo Zarlino, Zarlinus Clodensis, 1517-1590) е най-големият европейски музикален теоретик от XVI век. „*Принцът на Съвременните Музиканти*“, както го нарича родоначалникът на модерната европейска музикална лексикография Себастиан дьо Бросар (1655-1730).

Безспорно, най-голямата заслуга на Царлино е систематизирането на правилата за изграждане на многогласа и впечатляващият педагогически подход в представянето им.

Убеден в значимостта на изворната литература, след няколко превода на трактати от епохата на Барока и Класицизма в музиката, предлагам на читателя цялостен превод на български език и на „*Изкуството на контрапункта*“ (Книга III на *Le Istitutioni harmoniche* – Джозефо Царлино, Венеция, 1558), придружен от голям брой бележки и коментари.

Явор Конов

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е:

Глава 1: <i>Що е контрапункт и защо е наречен така</i>	13
Глава 2: <i>Изнамирането на ключовете и писмените ноти</i>	15
Глава 3: <i>Елементите, които изграждат контрапункта: интервалите</i>	18
Глава 4: <i>Деление на дискутираните видове</i>	22
Глава 5: <i>Дали квартата е консонанс и защо музикантите са я използвали в многогласни композиции</i>	24
Глава 6: <i>Разделянето на консонансите на свършени и несвършени</i>	27
Глава 7: <i>Квартата и квинтата са тежко свършените и несвършените консонанси</i>	29
Глава 8: <i>Кои консонанси са "по-пълни" и кои - "по-приятни"</i>	31
Глава 9: <i>Различията, които се откриват тежко несвършените консонанси</i>	33
Глава 10: <i>Свойствата или естеството на несвършените консонанси</i>	35
Глава 11: <i>Специална дискусия върху унисона</i>	36
Глава 12: <i>Първият консонанс: дианазонът или октавата</i>	39
Глава 13: <i>Дианептатата или квинтата</i>	41
Глава 14: <i>Диатесаронът или квартата</i>	44
Глава 15: <i>Дитонът или мажорната терца</i>	46
Глава 16: <i>Сепидитонът или минорната терца</i>	47
Глава 17: <i>Музикалната стойност на дисонантните интервали</i>	48
Глава 18: <i>Големият и малкият цели тонове</i>	51
Глава 19: <i>Големият и малкият сепитонове</i>	52
Глава 20: <i>Големият хексахорд или мажорната секста</i>	54
Глава 21: <i>Малкият хексахорд или минорната секста</i>	56
Глава 22: <i>Дианепта-паюс-дитон или мажорната септима</i>	57
Глава 23: <i>Дианепта-паюс-сепидитон или минорната септима</i>	59

Глава 24: <i>Как увеличените и умалени форти на тези интервали се използват в практиката - както натурално, така и алтеровано</i>	60
Глава 25: <i>Действията на знаците ♯, ♭ и ♮</i>	64
Глава 26: <i>Какво се изисква във всяка композиция: първо, темата</i>	68
Глава 27: <i>Композициите трябва да бъдат съставени главно от консонанси и само инцидентно от дисонанси</i>	70
Глава 28: <i>Композицията трябва да започва със свършен консонанс</i>	72
Глава 29: <i>Два консонанса с една и съща пропорция не могат да бъдат поставени един след друг възходящо или низходящо без теждинен интервал</i>	76
Глава 30: <i>Кога партиите на една композиция са в хармонична релация и как могат да бъдат използвани септимапента и тритон</i>	83
Глава 31: <i>Съображения относно нехармоничните релации в многогласни композиции</i>	87
Глава 32: <i>Как два свършени или несвършени консонанса от една и съща пропорция могат да бъдат написани последователно</i>	91
Глава 33: <i>Два или повече свършени или несвършени консонанси от различни пропорции могат да бъдат написани последователно</i>	92
Глава 34: <i>След свършен консонанс е добре да се напише несвършен консонанс и vice versa</i>	93
Глава 35: <i>Партиите на композицията трябва да се движат в противоположно движение</i>	94
Глава 36: <i>Партиите на композицията могат да се изкачват или спизат заедно</i>	95
Глава 37: <i>Скокове и широко раздалечени гласове трябва да се избягват колкото е възможно повече</i>	98
Глава 38: <i>Как да се преминава от един консонанс в друг</i>	99
Глава 39: <i>Как да завършим една композиция</i>	107
Глава 40: <i>Как да се пише прост контрапункт, наречен нота-срещу-нота, за два гласа</i>	108
Глава 41: <i>Унисонът и октавата трябва да се избягват колкото е възможно повече в контрапункта</i>	114

Глава 42: <i>Дитиниуиран контрапункт за два гласа: как дисонансите могат да се употребяват</i>	116
Глава 43: <i>Методът да се пишат контрапункти над една партия или дитиниуирана тема</i>	128
Глава 44: <i>Не е необходимо темата и контрапунктът да започват заедно</i>	132
Глава 45: <i>Партиите трябва да са добре записани; какво певецът трябва да съблюдава при изпълнението</i>	135
Глава 46: <i>Партията не бива да остава дълго време в ниския или високния регистър</i>	138
Глава 47: <i>Дисонанс или тинита пауза между два свършени консонанса от един и същ вид, възходящи или низходящи заедно, не премахва ефекта на консекутивните консонанси</i>	139
Глава 48: <i>Тактът</i>	143
Глава 49: <i>Синкопът</i>	148
Глава 50: <i>Паузите</i>	151
Глава 51: <i>Фуги и консеквенции</i>	155
Глава 52: <i>Имитации, що са те</i>	164
Глава 53: <i>Каденцата: природа, вид и употреба</i>	171
Глава 54: <i>Как да се избягват каденци и какво трябва да се съблюдава, когато темата прескача две или повече степени</i>	182
Глава 55: <i>Кога пасаж от един глас на композицията може да бъде повторен, и кога не</i>	184
Глава 56: <i>Двойни контрапункти, и що са те</i>	189
Глава 57: <i>Какво контрапунктистът трябва да съблюдава в допълнение към дадените правила, както и някои воаности, които може да си позволи</i>	201
Глава 58: <i>Методът да се композира за повече от два гласа и наименованията на партиите</i>	210
Глава 59: <i>Тригласни композиции, и какво трябва да се съблюдава при писането им</i>	217
Глава 60: <i>Как квартата може да бъде използвана в композирането</i>	224
Глава 61: <i>Общи правила</i>	227

Глава 62:	<i>Различни видове контрапункт: първо видът, наречен двоен</i>	240
Глава 63:	<i>Тригласни контрапункти, писани под определени условия</i>	251
Глава 64:	<i>Какво трябва да се съблюдава, когато върху две зададени партии се импровизира трета партия</i>	257
Глава 65:	<i>Какво трябва да се съблюдава при композирането на четири или повече гласа</i>	262
Глава 66:	<i>Някои съвети относно композиции за повече от три гласа</i>	269
Глава 67:	<i>Темпус, модус и пролация, и количествената организация на композициите</i>	283
Глава 68:	<i>Перфекцията на нотните стойности</i>	288
Глава 69:	<i>Имперфекцията на нотните стойности</i>	293
Глава 70:	<i>Точката, нейните видове и ефекти</i>	296
Глава 71:	<i>Значението на тези средства за добрата хармония</i>	303
Глава 72:	<i>Общите степени и характеристиките на диатоничната, хроматичната и енхармоничната композиции</i>	309
Глава 73:	<i>Дали в последните два рода могат да бъдат използвани само натуралните степени, без специфичните за тях степени</i>	312
Глава 74:	<i>Има два стила в музиката, а композициите на някои съвременни композитори не попадат в нито един от споменатите родове</i>	314
Глава 75:	<i>Диатониката може да се развива мелодически с интервалите мажорна и минорна терца, и това не променя нейния род</i>	315
Глава 76:	<i>Там, където в композицията не се чува никаква промяна на мелодичния стил, там няма никаква промяна на рода</i>	319
Глава 77:	<i>Ползата от тези два рода и как те могат да бъдат употребени с добър ефект</i>	320
Глава 78:	<i>Причината, поради която хроматични композиции от някои съвременници имат лош ефект</i>	324
Глава 79:	<i>Какво е било включвано при композирането в родове</i>	329
Глава 80:	<i>Едно опровержение на становищата на хроматичните</i>	333
	<i>Бележки и коментари</i>	337

ГЛАВА 1

Що е контрапункт и защо е наречен така

В двете предшестващи книги отдахох достатъчно внимание на първата част на музиката – теоретичната или умозрителната – и обхванах неща, които са уместни и необходими за музиканта. В двете книги, които следват, ми остава да дискутирам втората или практическата част на музиката. Тя се състои в композирането на песни и мелодии за два или повече гласа. Това практикуващите музиканти наричат изкуството на контрапункта.

Тъй като контрапунктът е главната тема на тази част, първо ще видим какво е той и защо е наречен така. Смятам, че контрапунктът е съгласуване или сходство, което се поражда от корпус с различни партии, като техните различни мелодии са пригодени² към цялостната композиция, аранжирани така, че гласовете да са отделени чрез съизмерими, хармонически³ интервали. Това, което в Глава 12 от Част II нарекох „същинска хармония [harmonia propria⁴]“. Също така би могло да се каже, че контрапунктът е вид хармония, която съдържа различни вариации на звуци или степени, използвайки рационални интервални пропорции и времеви измерения; или че това е изкусно единство от различни звуци, приведено към съгласуваност. От тези дефиниции можем да обобщим, че изкуството на контрапункта е дисциплина, която учи човека да разпознава различните елементи в композицията и да подрежда звуците с пропорционални съотношения и времева мяра.

Някога музикантите са композирали само с малко на брой точки или точки. Оттам са нарекли това композиране контрапункт. Поставяли са една точка срещу друга така, както ние днес поставяме една нота срещу друга. Точката е представлявала един тон: точно както точката е началото на линията, но и нейният край, така един звук или тон маркира началото и края на една мелодия и образува консонанса, от който е изграден контрапунктът. Може би по-основателно е да се нарича контразвук, отколкото контрапункт, тъй като един звук е поставен срещу другия⁵. Но, за да не се отклонявам от популярната употреба, продължих да го наричам контрапункт, чрез който разбираме точка срещу точка или нота срещу нота.

Има два вида контрапункт: прост и диминуиран. Простият е съставен единствено от консонанси и еднакви нотни стойности – каквито и да са – поставени едни срещу други⁶. Диминуираният контрапункт има както дисонанси, така и консонанси и може да използва всеки вид нотна стойност, според желанието на композитора. Развива се чрез интервали или изпявани разстояния, а техните стойности се изчисляват съгласно мярата на неговия темпус⁷. В природата на контрапункта е неговите различни звуци или степени да се изкачват или слизат едновременно в противоположно движение, използвайки интервали, чиито пропорции са подходящи за консонанса, защото хармонията се корени в единството на разнообразието от противоположни елементи. Контрапунктът се счита за най-добър и най-приятен тогава, когато са използвани изцяло най-добрите похвати, орнаменти и процедури и когато това се прави съгласно правилата, които изкуството на добрата композиция изисква. Трябва да се отбележи, че под мелодичен интервал се подразбира тихият преход, направен от един звук или степен към следващия; макар че не се чува силно, е ясно доловим.

ГЛАВА 2

Изнамирането на ключовете и писмените ноти

Всяка математическа наука се осланя по-скоро на доказателството, отколкото на довода и становището. Приемат се известни принципи, наречени предварителни условия, и се дава доказателство, което разрешава всяко нещо лесно и ясно. За да се стигне до такова доказателство, трябва да се намерят способите, които да го направят достижимо за нашата преценка. Разбирайки това, математици са изнамерили знаци, които макар и далеч от материята, не са отделени от нейния смисъл.

Това са точки, линии, повърхнини, триизмерни тела, числа и безброй други знаци, които са се изобразявали върху хартията с определени цветове, на мястото на нещата, които символизират. По същия начин музикантите, за да направят разсъжденията и доказателствата си очевидни и податливи на преценка, разбирайки, че няма начин звуците да бъдат написани или другояче изобразени върху хартия или друг материал, изнамерили определени знаци или отличителни белези, които нарекли фигури или ноти и са ги наименуваели така, както ще видим нататък.

Наименуваели струните на инструментите си и степените на вокалните мелодии с тези шест срички в следния ред: ut, re, mi, fa, sol, la, както съм го показал в Част II, Глава 30. Нарекли тази серия „редукция“ или „редукция“, т.е. водене на гласа от едно място към друго. Считали я като естествена прогресия на шестте срички. Тъй като тази редукция може да започне на всяко от трите места – върху степените C, F, или G – Гвидо разделил неговата *Интродукция*⁸ на три части. Той прилага тези срички към три

отличителни качества⁹. Качеството, казва той, е произхождение-то на няколко степени или звуци от една начална, единствена или свойствена дедукция на всеки подреден хексахорд. Когато първата сричка е върху С, а другите следват поред, се е казвало, че дедукцията е изнята в натуралното ѝ качество. Когато започва върху F, качеството е това на кръглия или мек \flat , както го наричаме [B \flat], а когато е върху G, то било това на четвъртития или твърд \sharp [B \sharp].

Гвидо свързва всяка дедукция с гръцки тетрахорд, добавяйки към всеки тетрахорд две степени под него, например ut и re, когато тетрахордът започва от ми. Както бе отбелязано в Част II¹⁰, всеки хексахорд съдържа всеки от трите вида диатесарон [diatessaron, кварта, Я. К.] и това ще бъде видяно в съответното време. Мястото и разположението на степените или звука – което музикантите наричат *corda* – той обозначава като *clavis*. Ключовете [claves] са различни посредством равноотдалечени успоредни линии с пространства между тях, макар че степените или звуците не са отдалечени еднакво помежду си един от друг. Той поставя първия *clavis*, който нарича Гамта ut, върху линия; а A re, който е вторият, в междулиние. По подобен начин поставя B mi върху линия и C fa ut в междулиние, и по същия начин следващите ключове, придържайки се към реда в цитираната Интродукция и бележейки всеки със собствената му буква.

Скоро след това теоретиците усетили възможността за объркване и разбрали, че е напразно да правят нещо с много средства, когато и малко биха били достатъчни. Те оставят само няколко знака, от които певците биха могли да зависят, без останалите [буквите, маркиращи всяка линия и междулиние]. Чрез тях те биха могли да четат всяка мелодия и композиция и да узнават гали между междулинията и линиите има цели тонове или семитонове. Тези знаци винаги са били наричани ключове (*chiavi*), както ключа (*chiave*), с който се отваря вратата и се влиза в къщата и тогава се

вижда какво има вътре. Така посредством един ключ се отваря мелодията и се узнава всеки от обозначените интервали. Ако ключовете се махнат, може да се появи обратното, и всяко нещо би се объркало, както лесно можем да си представим. Тогава са дали на ключовете онези имена, които са отбелязани в Пример 1, които са отделени едно от друго чрез пет букви – т.е. чрез дианента (квинта, Я. К.) – макар че някои от тях са поставени върху една и съща линия от петте.

Пример 1. [Ключове]



По-късно изобретили знаци, за да укажат тоновете на своите композиции и контрапункти. Нарекли ги фигури или, както ние казваме, ноти, и са ги наменували както в Пример 2. Стойността на всяка е два пъти по-голяма от следващата. Те определят, че максимата трябва да е равна на две лонги; лонгата – на две бреви; бревата – на две семибреви; etc., в имперфектен темпус. При перфектен темпус, модус и пролация решили другояче, както ще видим.

Пример 2. [Нотни стойности]



Казано е, че бревата е майка и основа на всички останали, защото максимата и лонгата били измислени по-късно, за да я увеличат, а семибревата и другите – за да я намалят. Старите музиканти поставяли също и други знаци в композициите си, такива като знаците за темпус, модус, пролация, точки, четвъртито ♪,

кръгло \flat , диези, паузи, лигатури, прези, фермати, повторения и хиляда други, които се изисквали. Възнамерявам да говоря само за тези, които са уместни, защото принципно смятам да разгледам само елементите, които са съществени и предмет на способността да се чува, чийто истински обект е звукът, оставяйки колкото се може повече настрана чуждите на тази способност елементи.

ГЛАВА 3

Елементите, които изграждат контрапункта: интервалите

Преди да дискутираме контрапункта, е необходимо да узнаем елементите, от които той е съставен. Защото никой не може да подреди или композира нещо или да разбира естеството на композирането, докато не узнае най-напред нещата, които трябва да бъдат подредени или комбинирани, тяхното естество и основание. И така, казвам, че интервалите на контрапункта са два вида: прости и съставни. Прости са всички онези интервали, които са по-малки от¹¹ диапазона (октавата, Я. К.), т.е. унисонът (следвайки тук практиката на действащите музиканти), секундата, терцата, квартата, квинтата, секстата, септимата и октавата или диапазонът. Съставните са онези, които са по-големи от диапазона, т.е. ноната, децимата, ундецимата, дуодецимата, etc.

Нека никой не се учудва защо съм поставил диапазона сред простите интервали; той действително не е съставен или композиран интервал, както някои могат да считат. Той е първ между интервалите и, както Боеций¹² твърди¹³, той е първият консонанс. Бидейки първи интервал, той не може да бъде конструиран от другите. Защото всеки съставен (интервал, Я. К.) трябва е резултат от частите, от които е съставен, а диапазонът е първи и всеки друг интервал идва след него. Нещо очевидно от факта, че

е образуван от двоиичната пропорция, която е първата нееднаква релация, докато другите консонанси или интервали са образувани от пропорциите, които следват дуплата и са, както казах другаде¹⁴, части от пропорцията на гуапазона, породени от неговото деление. Следователно бидейки пръв, за гуапазона не може да се каже, че е съставен. Ако беше такъв, трябваше да е конструиран от по-прости първични елементи. Нито можем да кажем, че той е конструиран от много унисони, както някои глупци внушаваха, въпреки факта, че са по-прости и предшестващи гуапазона. Защото унисонът, както ще видим, не е интервал, а е подобно на точката, неделим минимум, който не може да бъде разширен с друга точка, както Аристотел¹⁵ доказва в Книга 6 на *Физика*¹⁶. По какъв начин, тогава, е роден гуапазонът? Ако не греша, той е роден почти по същия начин като линията, която е първото делимо количество.

Тъй като гуапазонът е първи сред музикалните интервали и е невъзможно да се конструира от унисони или от други, обаче малки, интервали, можем да заключим, че той е прост и несъставен. Той е майка и създател, първоизточник и начало, от което е произлязъл всеки друг консонанс и интервал. Защото този, който е пръв, е винаги причина на това, което следва, докато обратното не е истина. Още повече, че тъй както нееднаквостта произхожда от еднаквостта, гуапазонът произхожда от унисона, защото унисонът е образуван от еднаквост, докато гуапазонът (е образуван, Я. К.) от нееднаквост.

Родството между тези два интервала, дължащо се на тяхната сходност и простота, е толкова голямо, че ухото реагира почти по един и същ начин спрямо двата. Това произтича, първо, от подобие то между тях, защото всеки създател поражда нещо, подобно на себе си¹⁷. Второ, защото и двата са начала. Унисонът е начало, защото от еднаквостта произтича нееднаквостта. Диа-

пазонът е начало, защото е първият от всички консонанси и защото пропорцията му е двоична, първата нееднаква пропорция, ствол на другите пропорции на нееднаквост.

Така че диапазонът, макар и съставен от два звука с различно местоположение, изглежда на сетивото като да е един звук, защото двата са много сходни. Това е резултат от голямата близост на числото 2 с единицата, а и това са двата края на неговата пропорция, която е двоична. Тази пропорция съдържа две начала: единичността, която е началото на числата и е неделимото сред тях, и числото 2, което е началото на свързването на единиците и е най-малкото число, което може да бъде разделено. Също така, единицата се побира в него само два пъти; все пак, то не може да бъде разделено на две числа, защото не съдържа в себе си друго число освен съставната единица. Следователно щом числото 2 почти винаги има същата природа като единицата, бидейки близо до нея, то и диапазонът има почти същото естество като унисона, било защото е близо до него, както може да се види от гледна точка на техните пропорции, било защото членовете на техните пропорции не са съставени от числа, различни от единица. Следователно ефектът прилича на естеството на причината си. Ако хармоничните числа¹⁸ са причината за хармоничните звуци и тези звуци имитират естеството на числата, логично е двата звука на диапазона да изглеждат като само един звук.

Този прост факт може ясно да се възприеме, когато под или над един диапазон се добави друг интервал, консонантен или дисонантен; почти винаги се възприема [от ухото], че той е бил добавен към само един-единствен звук. Диапазонът плюс дианента например въздейства върху ухото почти по същия начин както дианентата. Подобно, диапазон плюс дитон действа на ухото много сходно на дитона сам по себе си. Диапазон плюс цял тон ни прозвучава като дисонанс, както би звучал сам цял тон, и всеки въздейс-

тва върху нашите чувства по почти същия начин. Друг удвоява паралелно коренните интервали по същия начин. Такова съотношение не се постига с добавянето на друг консонанс освен диапазона, защото, както бе показано, другите не са така прости. Ако добавим дитона към семидитона, краищата¹⁹ на комбинацията създават диапента. Също така, ако комбинираме две диапенти, два диатесарона, два дитона, два семидитона или два други (интервала, Я. К.) с единична пропорция, крайните ноти ще звучат различно. Освен това, интервалът ще бъде дисонантен, защото крайните ноти на никои интервал нямат идентично звучене, освен при диапазона²⁰.

Когато към диапазона се добавят прости консонанси, тогава те имат качество, подобно на това на същите прости консонанси в границите на диапазона. Казвам прости, защото всеки консонанс, по-голям от диапазона, ще звучи сякаш негов източник е прост интервал. Това, което казах в Част I²¹, се потвърждава: консонансите и дисонансите удвояват сами себе си по същия начин, както простите числа над числото 10. Над него числата не се образуват отново, а се съставят от тези, които са по-малки от 10. Ако единица, която предшества 10, е добавена към 10, резултатът е 11, ако е добавено 2 – резултатът е 12; по същия начин 3 и другите поред създават числа, които в техните окончания са сходни на добавените прости. По същия начин, над диапазона не се образуват нови звуци, а по-скоро същите, които се съдържат в него; и след като веднъж те са изчерпани, връщаш се към първия и започваш цикъла отново. Поради тези основания, диапазонът може действително да се нарече прост интервал, а не съставен или композиран, имайки предвид, че той е като елемент от всеки друг консонанс и интервал.

И така, следвайки обичая на практикуващите музиканти, ще кажем, че простите елементи или, както те ги наричат, простите „видове“ контрапункт са седем, а не повече (пропускайки

унисона, тъй като той не е нито консонанс, нито интервал, както ще видим, когато му дойде времето). Те са: секундата, терцата, квартата, квинтата, секстата, септимата и октавата; обаче вземайки в съображение само броя на струните, разположени на монохорда²², споменат в Глава 44 на Част II, а не интервалите. От тях произлизат съставните, наречени сложни и които съм поставил в следната диаграма така, че даже да се види техният произход. Всеки съставен (интервал, Я. К.) е разположен под простия интервал, от който е произлязъл.

Прост	Унисон	Секунда	Терца	Кварта	Квинта	Секста	Септима	Октава
		9	10	11	12	13	14	15
Съставен		16	17	18	19	20	21	22

И дори по-нататък, в съответствие с разположението на естествените и артифициални инструменти.

След като показах разликите между тях и техните свойства, ще покажа как се използват в контрапункта.

Тези интервали са наречени „специ“ (видове, Я. К.), защото специите са дефинирани от Порфирий²³ като форма или фигура, която съдържа нещо в себе си и се съдържа в определен род. Следователно човекът е вид животно; бяло и черно са вид цветове; триъгълникът и квадратът са вид фигури; следователно описаните интервали са наречени специ, защото всеки от тях има собствена форма и всеки е класифициран в род интервал.

ГЛАВА 4

Деление на дискутираните видове

Боеций, в глави 10 и 11 на неговата пета книга по музика, следвайки примера на Птолемей²⁴, причислява някои от тоновете или звуците и комбинациите от тях към унисоните, а други – към

неунисоните. Нарича унисони тези звуци, които сами или в комбинация, образуват една-единствена (тонова, Я. К.) височина. Съответно, разделя неунисоните на много категории: еквисони, консони, еммели и диссони; и накрая, екмелите, твърде различни от изброяните. Еквисоните са тези, които, прозвучали заедно, се комбинират чрез темперацията си и се смесват в прост звук; такива са гуапазонът и дисгуапазонът (двойната октава, Я. К.). Нарича консони тези, които, макар че образуват съставен – или, както бихме казали, смесен – звук (интервал, Я. К.), са въпреки всичко приятни; това са гуапентата, гуатесаронът и съставените от тези два плус еквисоните, такива като гуапазон-плюс-гуапента и гуапазон-плюс-гуатесарон. Класифицира като еммели онези, които не са консонантни, но отлично подхождат за изграждането на мелодия. Те свързват консонансите и могат да се поставят между тях, например целия тон, който е разликата между гуапентата и гуатесарона. Чрез тях и консоните се свързват заедно в гуапазона, за да образуват еквисон. По подобен начин простите части от тези консонанси, които, макар и не консонанси сами по себе си, са подходящи за мелодия, могат да се нарекат еммели. Нарича диссони онези, които не се комбинират в приятен звук, а гразният сетивата и не им доставят удоволствие. Накрая, нарича екмели онези, които не се използват за свързване на консонанси; например енхармоничните диези навярно са били класифицирани сред екмелите от някого, който погрешно е разбрал Боеций, както и подобни интервали, които не могат да бъдат класифицирани при тези, които свързват консонансите.

Това е делението на видовете, направено от Птолемей, както съобщава Боеций. Но за да следвам обичайната практика и за да избегна усложненията, ще ги разделя само на два класа²⁵: консонанси и дисонанси. Консонансите ще бъдат терцата, квартата, квинтата, сексата и октавата, с техните реплики или съставни. Дисо-

нансите ще бъдат секундата и септимата и съставните, които те образуват с октавата. Тъй като вече видяхме в Част II какво са консонанс и дисонанс²⁶, няма нужда да повтарям; просто ще покажа делението чрез диаграма, за да може казаното да се възприеме много по-бързо.

Консонанси						Дисонанси	
1	3	4	5	6	8	2	7
10	11	12	13	15		9	14
17	18	19	20	22		16	21

ГЛАВА 5

Дали квартата е консонанс и защо музикантите са я използвали в многогласни композиции

За някого може да изглежда новост, че включвам квартата сред консонансите, тъй като практикуващите музиканти досега са я отнасяли към дисонансите. Впрочем, трябва да изтъкна, че квартата действително е консонанс, а не дисонанс. Това може да бъде доказано по три начина: първо, чрез авторитета на старите музиканти, които не трябва да бъдат възприемани несериозно; второ, по пътя на разсъждението; трето, по пътя на примера.

Първо, според старите авторитети, квартата е класифицирана сред консонансите от всеки ерудиран гръцки и латински писател. Птолемей – нека да прескочим тези, които са много по-стари – на много места в *Harmonika*²⁷ и специално в Глава 5 на Книга I я нарича консонанс. Боеций многократно прави същото в *Musica*, особено в Глава 7 на Книга I и в Глава 11 на Книга V. А историкът Дион, в тридесет и седма книга²⁸, я нарича *harmonia* въз основа на авторитетите преди него. Евклид²⁹ в Глава I³⁰ и философът Гауденциус в Глава 7³¹ на техните въведения; Макроби-

ус в Глава I от Книга II на Сънят на Сципион³²; тези (автори, Я. К.) я включват сред консонансите. Дори Витрувиус, в Глава 4 от Книга V на *Architectura*³³, е на мнение, че тя е консонанс. Цензориус, пишейки на К. Церелиус, излага същото становище³⁴.

Следва доказателството по пътя на разсъждението. Даден интервал, чуван като перфектен консонанс в хармоническа комбинация, не може да е също и дисонанс. Диатесаронът или квартата е от такова естество, че акомпаниран от квинтата в хармоническа комбинация, образува сладък и хармоничен акорд³⁴. Следва, че извън комбинацията, т.е. когато е сам, трябва също да бъде консонанс. Това предположение се подсилва чрез противоположния случай: дисонансите, които са секундата, септимата и други съставни, очевидно не са по никакъв начин консонанси, вътре или извън хармоническа комбинация. Освен това има и друго доказателство, по пътя на пропорциите на числата. Интервал, който има рационална пропорция между високата и ниската си тонова височина, е консонанс, както е показано в дефиницията на Философа [Аристотел], дадена в Глава 12 от втората книга³⁵. Следователно квартата, имайки такава пропорция, е консонанс. Едно малко твърдение е демонстрирано от Филопонус³⁶, който, добавяйки към дефиницията на Философа във Втора Книга на *Posteriora*, нарича сесквигитерцията [sesquigertia] (която е истинската пропорция на квартата; 4:3, Я. К.) рационално число.

Някои хора ценят повече примерите, отколкото авторитета и разсъждението. Така че трябва да преминем към третото доказателство. Казах, че всеки път, когато при изпълнение този консонанс се чува в неговата истинска пропорция, всеки човек, който съди за звука, се съгласява, че е истински консонанс. Всеки сам може да си докаже това, като настрои свършено една лютня или цигулка. Тогава между струните, които наричаме бас и бурдон, или между бурдона и тенора, или между двойките на

трите по-високи струни, ще чуе великолепната хармония, произтичаща от диатесарона или квартата. Дори ако някой каже, че това е дисонанс, то ще бъде поради следването на онези практикуващи музиканти, които погрешно го изваждат от консонансите, без да бъдат способни да дадат някакво основание за това. Но когато те чуват квартата на един свършено настроен инструмент, млъкват. Ако той наистина беше дисонанс, както те казват, нямаше да го използваме в нашите композиции. Нито щяха съвременните³⁷ гърци да го имат в сакралните си многогласни песнопения, звучащи във Венеция на всеки празничен ден, в които диатесаронът е най-ниската партия без някакъв друг консонанс като основа.

Тук някой може да възрази: как тогава нашите практикуващи музиканти са го класирали сред дисонансите? Считам, че това е произтекло от несъгласието между питагорейците и Птолемей. Питагорейците държали, че само онези интервали, които са детерминирани от множествени или суперпартикуларни класове на пропорции³⁸ (както често съм казвал), биха могли да продуцират консонанси. Те не са позволявали диатезон-плюс-диатесарон, в пропорция 8:3, да е консонанс. Птолемей обаче опитва да докаже, че това е консонанс, давайки следното основание: тъй като простият диатесарон е консонанс, когато той се добави към октавата, крайните струни (тонове, Я. К.) на съчетанието не могат да бъдат дисонантни, тъй като звуците, прибавени към октавата, се явяват свързани само към един звук³⁹. Както показва Боеций, такова е естеството на всеки консонанс⁴⁰. Следователно латинските (римските, Я. К.) музиканти, наблюдавайки диспута, но не и приемливите основания, изтъквани от двете страни, с неохота са преценявали въпроса. Те са решили да не поставят твърде свободно съставни и прости кварта в композициите си. По-скоро ги извадили от броя и реда на консонансите не защото действително са дисонантни – в

който случай те изобщо не биха си позволили това – а че могат да бъдат употребявани както му е редът и по лична преценка.

Че това е коректно, може да се види от факта, че тези, които са имали някакъв музикален вкус, са употребявали квартата не само като акомпанимент на други консонанси, но също и без поддръжка в двугласни композиции. Между тях е Жоскен, който, в началото на „Et resurrexit tertia die“⁴¹ от месата „L’Homme armé“⁴² за четири гласа, използва този консонанс самостоятелно и без да е придружен от каквото и да е друг интервал в най-ниската партия⁴³. Подобна практика може да се намери в много други стари творби, от чието изброяване ще се въздържа, за да избегна досадата на читателя. Въпреки че тези консонанси рядко са използвани в композиции, фактът, че са използвани, си остава; и ако композиторите са ги считали за дисонанси, не вярвам, че щяха изобщо да ги използват.

Видяхме защо квартата и нейните съставни са консонанси и защо музикантите ги класират сред дисонантните интервали. Защо квартата може да се нарече свършена и как може да се използва в композиции, ще видим по-нататък⁴⁴.

ГЛАВА 6

Разделянето на консонансите на свършени и несвършени

Практикуващите музиканти разделят консонансите на свършени и несвършени⁴⁵. Свършените са унисонът, квартата, квинтата и октавата, с техните съставни. Това те правят въпреки Аристотел, който признава свършенство само на октавата⁴⁶, в което сигурно е прав, виждайки, че квартата и квинтата са между свършенството и несвършенството, както ще го покажем. Несвършените са терцата, сексата и техните съставни, както е илюстрирано.

Съвършени консонанси				Несъвършени	
1	4	5	8	3	6
	11	12	15	10	13
	18	19	22	17	20

Може би съвършените са наречени така, защото техните интервали са детерминирани от пропорциите, съдържащи се в числото 4, а тези пропорции принадлежат към множествените и суперпартикуларните класове. Числото 4 (както съм казал другаде⁴⁷) било считано за съвършено от питагорейците поради неговите аликвотни (кратни, съизмерими, Я. К.) и неаликвотни части, 4, 3, 2, 1, в резултат на които се появява друго число, наречено от тях съвършено: числото 10. В действителност, наричат ги съвършени, защото сами или придружени от други консонанси, имат качеството да удовлетворяват ухото веднага и напълно, когато ги чува. Поставен горе или долу, стига да е в истинското си съотношение, съвършеният консонанс така обогрява и се харесва на ухото, че сетивото не желае нищо по-нататък да увеличава неговото сладко и добре дошло съвършенство.

Единствената разлика между съвършените консонанси, когато са поставени високо и ниско, е, че горният въздейства на ухото по-бързо, отколкото долният, поради причини, представени в Глава II на Част II. Те са толкова сходни, защото имат същите пропорции.

Наричат другите консонанси несъвършени, защото техните пропорции са онези, които могат да се намерят в числата по-големи от 4, главно 6, 5, 4. Така дитонът произтича от пропорцията *sesquiquarta* [5:4], семидитонът – от *sesquiquinta* [6:5], и двата в суперпартикуларен клас. Двата интервала, добавени към *quatesарона*, пораждаат секстите; т.е. единият образува мажорната, а другият – минорната секста. Тези интервали имат пропор-

циите си в superpartiente клас, единият в superbipartiente tertia [5:3], другият в superbipartiente quinta [8:5]. Както казах в Част I⁴⁸, те, съгласно питагорейците, не образуват консонанси, а тяхната природа е такава, че чувани самостоятелно в истинските им пропорции, не задоволяват ухото толкова пълно, та да няма желание за още по-изящен и сладък звук. Това е явно за всеки, който е вещ в музиката. По-скоро те трябва да бъдат акомпанирани от други интервали по такъв начин, че краищата на комбинациите да образуват свършени съзвучия или несвършени съставни съзвучия, както ще видим. Въпреки тази разлика, всички тези консонанси могат да бъдат наречени свършени тогава, когато са детерминирани от истинските им и естествени пропорции.

ГЛАВА 7

Квартата и квинтата са между свършените и несвършените консонанси

Въпреки че октавата, квинтата и квартата, заедно с техните съставни, са наречени свършени консонанси, само октавата – както вече казах – е свършена. Квинтата е по-малко свършена от октавата, а квартата е по-малко свършена от квинтата. Тъкмо това, което е най-близо до произхода или причината си, запазва най-голямата част от естеството на тази причина и е по-свършено в класа си, отколкото нещата, които са далеч от нея. Това може да се види в случая със светлината. Частта, която е най-близо до нейния източник и причина, слънцето, е с по-голяма яснота, сияе по-ярко и е по-свършена, отколкото по-отдалечените части. Така най-близкият интервал до причината и източника на консонанса – унисонът – който се съдържа в пропорцията на равенството⁴⁹ и е сред комбинациите на унисона, е по-свършен, отколкото всеки друг консонанс. Това е октавата,

която взема своята пропорция от двойната пропорция. Двойната пропорция е най-близката до пропорцията на еднаквостта и октавата е сред еквисонните интервали, които са най-близо до унисоните, както вече видяхме. Следователно можем да я наричаме по-проста и по-съвършена в сравнение с всеки друг консонанс.

Казах по-проста и по-съвършена, тъй като във всяка ситуация, включваща по-голямо или по-малко, както и причина и следствие, причината трябва да бъде назовавана винаги първа. В такъв случай следствието е идентифицирано и детерминирано поне приблизително; и това е в сила независимо от естеството на причината. Следователно казвам, че в съотношението причина-следствие, причината ще притежава повече от описаното качество, отколкото следствието. Например ръката е стоплена от огъня, следователно огънят е по-топъл от ръката. Също така, октавата е проста въз основа на унисона; оттук следва, че унисонът е по-прост от октавата. Но музикантите не считат унисона за консонанс, а по-скоро като основа на консонансите. И така, можем да кажем, че октавата е най-простият, първият и най-съвършеният от консонансите. Това фактически е така и всеки друг интервал дължи своето съществуване на нея. Другите консонанси не са съвършени по същия прост начин, но са наричани така в стила на говоренето. Тъй като квинтата е по-близо до октавата, отколкото квартата, казваме, че квартата е по-малко съвършена от квинтата; защото пропорцията на квартата е по-отдалечена от дупла-пропорцията на октавата, което е източникът на нееднаквост и причината за всяка друга пропорция. Поради сходни основания казваме, че квартата е по-съвършена, отколкото гитона, а той е по-съвършен, отколкото семигитона. *Sesquialtera*, която е пропорцията на диапентата, се съдържа между 3 и 2 и е по-близо до дуплата, която е пропорцията на диапазона, съдържаща се между цифрите 2 и 1; и тъй нататък за другите.

Ако началото на едно нещо е по-съвършено от това, което го следва, не е логично да се каже, че квинтата и квартата са еднакви по съвършенство спрямо октавата, защото те произхождат от нея. Следователно макар че казах, че квинтата и квартата и техните съставни са съвършени консонанси, както тук е показано, въпреки всичко само октавата и нейните съставни са съвършени в простия, абсолютния смисъл. Защото нищо не може да бъде добавено към тях или извадено от тях и те не могат да бъдат увеличени или диминуирани интервално, нито истинските им пропорции да бъдат изменени по какъвто и да е начин, без грубо гразнене на ухото. Обаче квартата, квинтата и техните съставки са обект на такива промени, както показах в Глава 42 от Част II. По тази причина казвам, че те са по средата между съвършените и несъвършените консонанси, действително между съвършенството и несъвършенството.

Що се отнася до наречените несъвършени (интервали, Я. К.), които са им субординирани, те могат да се нарекат най-несъвършени. Освен несъвършенството, което винаги е намирано в тях, те са обект на увеличение и намаление, както квинтата и квартата.

ГЛАВА 8

Кои консонанси са „по-пълни“ и кои – „по-приятни“

Два термина, употребявани от музикантите при случай, са „пълнен“ консонанс и „приятен“⁵⁰ консонанс. Изглежда най-добре, преди да отидем по-нататък, да обясня тези термини и съгласно тях да класифицирам консонансите. Музикантите, макар и рядко, са използвали тези термини, добавяйки думичките „повече“ или „по-малко“, без с това обаче да ги изменят. Така казвам, че един консонанс е „по-пълнен“ или „по-приятен“, „по-

малко пълнен“ или „по-малко приятен“, отколкото друг консонанс. Консонанс, определен като „по-пълнен“, е този, който е по-голям да донесе различни звуци на ухото. Следователно квинтата е „по-пълна“, отколкото октавата, тъй като нейните краища насищат и радват ухото с различността на техните звуци повече, отколкото краищата на октавата, които са еквисони и звучат сходно.

Следователно, като оставим октавата настрана, за един интервал се казва, че е „по-пълнен“ от другия, когато има по-голяма способност да задоволи ухото. Тоест, „по-пълни“ са тези, които са по-близо до техния източник и са по-съвършени от останалите. От това можем да изведем едно правило. Интервали с по-голяма пропорция са „по-пълни“ от тези с по-малка пропорция⁵¹, като изключим (както казах) октавата и нейните съставни. От друга страна, за онези, чиито пропорции са по-малки, се казва, че са „по-приятни“, особено когато са разположени съответно на тяхната природа. С това имам предвид, че тези консонанси, чиито пропорции са близо до дуплата, са по природа подходящи за по-ниския регистър; а те са „по-пълни“ от онези, чиито пропорции са по-отдалечени от дуплата. Онези с по-малките пропорции са най-подходящи по природа за високия регистър. Поставени както си му е редът, те са „по-малко пълни“, но много „по-приятни“ от другите, защото по-голямата честота на високите звуци прониква в ухото с по-голяма скорост и са му по-приятни.

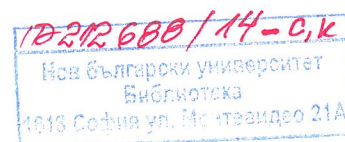
Консонансите са „по-приятни“, когато са акомпанирани от други консонанси, тъй като се отклоняват от простотата, която не доставя много наслада на нашите сетива, защото нашите сетива предпочитат сложните пред простите неща. По тази причина ухото реагира на консонансите по същия начин, както окото реагира на основните цветове, от които са съставени

всички допълнителни цвяове. Както бялото и черното са по-малко приятни, отколкото смесените нюанси между тях, така главните консонанси са по-малко приятни от другите, по-малко свършените консонанси. Зелено, червено, синьо и други подобни на тях са удовлетворителни и съответно по-приятни, защото са по-отдалечени от основните цвяове⁵², отколкото цвяовете, наречени *roanto* и *beretino*, които, респективно, са по-близо до черното и бялото.

Ухото следователно намира по-голямо удоволствие от консонансите, които са по-отдалечени от простотата, съответно „по-приятни“, отколкото тези, които са по-близо до нея. Тази реакция на ухото към комбинацията от звуци е аналогична на реакцията на окото към комбинацията от цвяове. Такива цвяови комбинации притежават вид хармония, защото са съставени от различни фактори. Следователно можем да кажем, че главните консонанси са „по-пълни“ от второстепенните консонанси, но последните са „по-приятни“ и са най-сонорните и задоволяващи ухото, когато са разположени както трябва, тъй както ще обясним на подходящото място. Също може да се каже, че сред свършените квинтата е „по-приятна“, отколкото октавата, а квартата е „по-приятна“ от квинтата – което е очевидно – защото те са по-отдалечени от еднаквостта. Дори свършените консонанси не са лишени от тази „приятност“; но стига за това.

ГЛАВА 9

Различията, които се откриват между несвършените консонанси



Несвършените консонанси са разделени на две групи. Разликата между тях е, че едната група е на мажорните, а другата – на минорните⁵³. Мажорни са тези, чиито краища съдържат мажорни

пропорции и мажорни интервали: дитонът и мажорният хексахорд. Първият е наречен мажорна терца, а вторият – мажорна секста. Минорни са онези с минорна пропорция, с минорни интервали: семидитонът, наречен минорна терца; и минорният хексахорд или минорна секста. Досега съм говорил за тези консонанси просто като терца и секста, без да посочвам мажорна и минорна. Сега добавям тези допълнителни разлики, за да бъде в съответствие с метода на практикуващите музиканти и защото това служи за класифициране на консонансите, първо по род, после по вид, с техните разлики. Така практикуващите музиканти ще могат да ме следват, а аз ще мога да ги удовлетвори в Част III и IV. Това са наименованията, под които те ги знаят и ще различават мажора от минора, както казах, в съгласие със следната таблица.

Несъвършени мажорни консонанси

Дитон или мажорна терца

Хексахорд или мажорна секста

Техни съставни

Несъвършени минорни консонанси

Семидитон или минорна терца

Хексахорд или минорна секста

Техни съставни

Въпреки че само несъвършените консонанси се разделят на мажорни и минорни, дисонантните видове или интервали също могат да имат такива разлики. Те обаче не се вземат предвид от музикантите [теоретици], освен когато са рационални интервали, както ще видим другаде. Според практикуващите музиканти секундата има две форми, цял тон и семитон, или мажорна и минорна секунда. Квартата има три форми: консонантен диатесарон; тритон⁵⁴, съставен от три тона; и семидиатесарон, изграден от тон и два семитона. В своите краища тези интервали са дисонантни. По този начин може да се разглеждат също квинтата, октавата и техните съставни; но ще прескоча това, за да бъде по-кратък.

ГЛАВА 10

Свойствата или естеството на несъвършените консонанси

Свойствата или естеството на несъвършените консонанси са такива, че някои от тях са весели и радостни, съпроводени от мажорна звучност; а други, макар сладки и меки, клонят към печал и томителност. Първите са мажорните терца и секста, с техните съставни; вторите са минорните форми⁵⁵. Всички те имат способността да променят всяка композиция и да я правят тъжна или радостна, съгласно съответната им природа. Това може да се установи от факта, че някои композиции са весели и изпълнени с радост, докато други, напротив, имат нещо тъжно и томително. В първите (веселите и радостни композиции, Я. К.) често се чуват мажорни несъвършени консонанси на финалите или на медиантите на определени ладове или тонове – петия, шестия, седмия, осмия, десетия и дванадесетия⁵⁶, както ще видим. Тези ладове са много весели и живи, защото в тях консонансите често са подредени съобразно естеството на сонорното число, т.е. квинтата е хармонически разделена на мажорна и минорна терца, което е много приятно за ухото⁵⁷.

Казвам, че консонансите са подредени съобразно естеството на сонорното число, тъй като те са поставени в естествените им позиции. Тогава лагът е по-весел и много се харесва на сетивото, което високо оценява пропорционалните неща и им се радва, а ненавижда и се отвърщава от диспропорционалното. Следователно в другите ладове, които са първият, вторият, третият, четвъртият, деветият и десетият, квинтата е разделена другояче. Тя е аритметично разделена чрез средна нота, по такъв начин, че човек често чува консонансите подредени противно на природата

на сонорното число⁵⁸. Докато в първата група мажорната терца често е поставена под минорната, във втората е вярно обратното, с резултат, който мога да опиша само като тъжен или вял и който прави цялата композиция мека. Ефектът се чува толкова често, колкото пъти прозвучава специфичното подреждане, съобразно естеството и свойствата на лада, в който е написана композицията.

В добавка, несъвършените консонанси имат това качество: техните крайни тонове се стремят по-скоро в посока към най-близкия съвършен консонанс, отколкото към по-отдалечените. Защото всяко нещо естествено се стреми към достигане на съвършенство по възможно най-бързия и най-добрия път. Следователно несъвършените мажорни интервали искат да се разширят, а минорните имат обратната тенденция. Дитонът и мажорният хексахорд се стремят да се разширят към квинта и към октава, докато семидитонът и минорният хексахорд се стремят да се свият към унисон и квинта. Това е очевидно за всички музиканти, опитни в преценката на звученето, защото всички тези движения влияят интервала на семитона, който, трябва да се каже, е наистина солта и причината на всяка добра мелодия и хармония. Без него хармоничните прогресии биха били непоносими за ухото. Всичко това ще стане по-ясно, когато дискутираме отношението му към консонансите и другите интервали в контрапункта.

ГЛАВА 11

Специална дискусия върху унисона

Предвид казаното по-горе, простите елементи или простите видове интервали в контрапункта, консонантни и дисонантни, може да се каже, са дванадесет на брой: унисон, семитон,

тон, семидитон, дитон, гуатесарон, гуапента, минорен и мажорен хексахорди, минорен и мажорен хептахорди и гуапазон. Всеки от тях ще бъде обсъждан поотделно. Въпреки че контрапункт се композира главно от консонанси, дисонансите са включвани понякога, за да подчертаят неговата живост и красота. Тези видове интервали ще третирам по реда им. Обсъждането на унисона трябва да започне първо, тъй като консонансите произтичат от него и без него не би съществувал никакъв друг интервал. Тогава ще пристъпя към дискусията на другите видове. Това няма да бъде в горепосочения ред, възприет от практикуващите музиканти, а по реда на съвършенство и пропорция, т.е. по реда, в който интервалите се появяват в сонорните числа. Първо ще се разгледат тези, които се съдържат в мултипликения клас, след това тези в суперпартикуларния клас. Когато те бъдат обяснени, ще говоря за останалите.

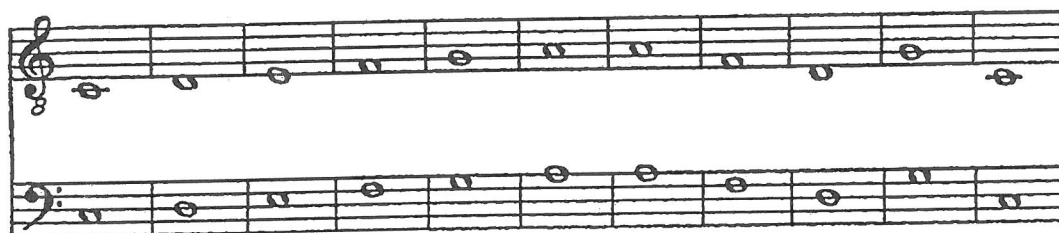
Като отправна точка на дискусията ще вземем дефиницията на унисона. Той е комбинация от два или повече еднакви звука или тонови височини, които не образуват никакъв интервал, а се съдържат в една точка и място [както върху една струна⁵⁹]. Открива се навсякъде, където пропорцията е тази на еднaквостта; т.е. 1:1, или 2:2, etc. Тази пропорция (както казах другаде), е основата на нееднаквостта (sic!, Я. К.). Еднaквостта никога не се открива в консонанси или интервали и унисонът за музиканта е това, което е точката за геометъра. Една точка е началото на една линия, макар че тя самата не е линия. Но линията не е съставена от точки, тъй като точката няма дължина, ширина и дълбочина, които да могат да бъдат разпрострени или свързани към друга точка. Следователно унисонът е само началото на консонанс или интервал; той не е нито консонанс, нито интервал, защото, подобно на точката, е неспособен да се разпростре. Всеки консонанс се състои от два отделни звука, единият висок, а

другият нисък, които образуват интервал и е смесица или комбинация от нисък и висок звук (както виждаме в Част II⁶⁰). Унисонът, който не притежава такива качества, не може да бъде наречен нито консонанс, нито интервал. Това е доказано чрез думите на Философа [Аристотел], който в *Политика* решава, че е невъзможно всички блага в един град да бъдат обща собственост⁶¹. Потвърждава мнението си с една музикална аналогия: не може да се направи от консонанс унисон, нито от стиха – една-единствена стъпка (поетическа, Я. К.). Виждаме, че той е считал консонанса и унисона различни един от друг. Уместно е наречен унисон, както би се казало „от един звук“. Когато откриваме в един от гласовете на композицията две или повече ноти със същата буква, или със същата нота, било на една и съща линия или в едно и също междулиние, ще кажем, че те са унисони и само от един звук; и разстоянието между тях е унисон, както може да се види в Пример 3. Същото може да бъде казано, когато две или повече партии на композицията поделят една и съща степен, както е в Пример 4.

Пример 3. [Унисони]



Пример 4. Унисони



ГЛАВА 12

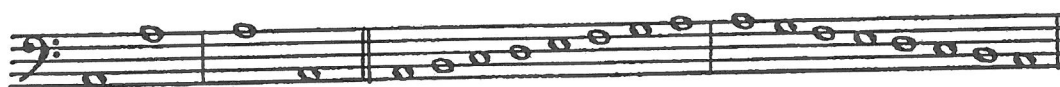
Първият консонанс: диатоналът или октавата

Логично е всяко изследване да започне с най-простите неща, които по своето естество са най-лесни за схващане от нашите сетива и са най-очевидни и разбираеми. От тях лесно преминаваме към малко по-сложните неща. На това основание ще обсъдя първо консонанса на диатонала или октавата, защото няма по-прост и по-добър за възприемане от сетивата консонанс. От сърце желая на практикуващите музиканти да научат не само интервалите, било консонантни или дисонантни, техните видове и дали са съвършени или несъвършени, но и пропорциите, от които всеки е образуван.

Да започнем с диатонала, първия в предложения ред, детерминиран от двоичната пропорция, която принадлежи към мултиплексния клас⁶², и изграден от коренните членове 2 и 1. Той е първи сред звуците, произлезли от пропорцията на неравенството. Това изяснява вече казаното от мен другаде⁶³: музикантите считат, че превъзхожда всеки друг консонанс и интервал, бил той по-голям или по-малък от самия него. Това е очевидно от името му, което е съставено от *δια*, гръцката дума „през“, и *πάσα*, която означава „универсалност“⁶⁴, или „всеки“; оттук *διαπασον*, универсално хармоничен. Музикантите заслужено и не без основание го считат за баща, майка, основа, извор, начало, място, дом и универсална същина за всеки консонанс и интервал, колкото и да е малък. Разглеждана в нейната най-проста форма, без интервениращ тон между крайните ѝ тонове, октавата има само един вид. Нейната двоична пропорция е непроменима, независимо от това дали единият или другият ѝ край е във висока или в ниска позиция. Но разглеждана в нейните части, т.е. диатонично разделена на тонове и семитони-

ве, или опосредствана чрез други интервали, тя бива седем вида. Нейните интервениращи интервали могат да бъдат подредени по седем начина в съгласие с диатоничния род. Броят на видовете, продуциран от един консонанс, ще бъде, както казва Боеций⁶⁵, с единица по-малък от броя на степените му. Многообразието на видовете произтича от многообразието на местоположенията на семитона. В първия вид, А към а, семитонът – ключът за идентифициране на вида – се съдържа във втория и петия интервали на диатона, като се брои нагоре. Това може да се види в Интродукцията на Гвидо⁶⁶. Във втория вид, от В_н до b_н, семитонът се намира в първо и четвърто място. Такава е процедурата и при другите букви от азбуката. Тъй като диатонът е така разделен, музикантите казват, че той се състои от осем звука, подредени диатонично в съответствие с естеството на сонорното число, и така те наричат това също „октава“. Тя се състои от пет цели тона – три големи и два малки – и два големи семитона, както може да се види в Пример 5.

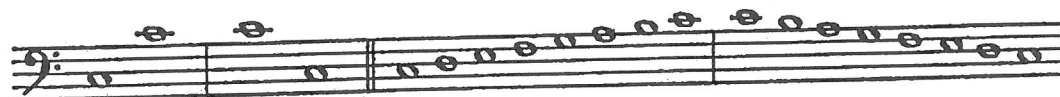
Пример 5. [Видове октави]



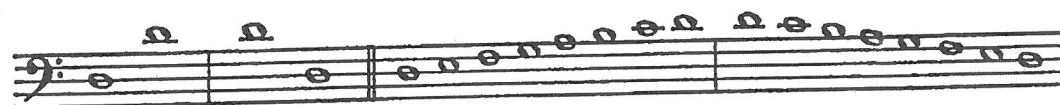
Първи вид октава



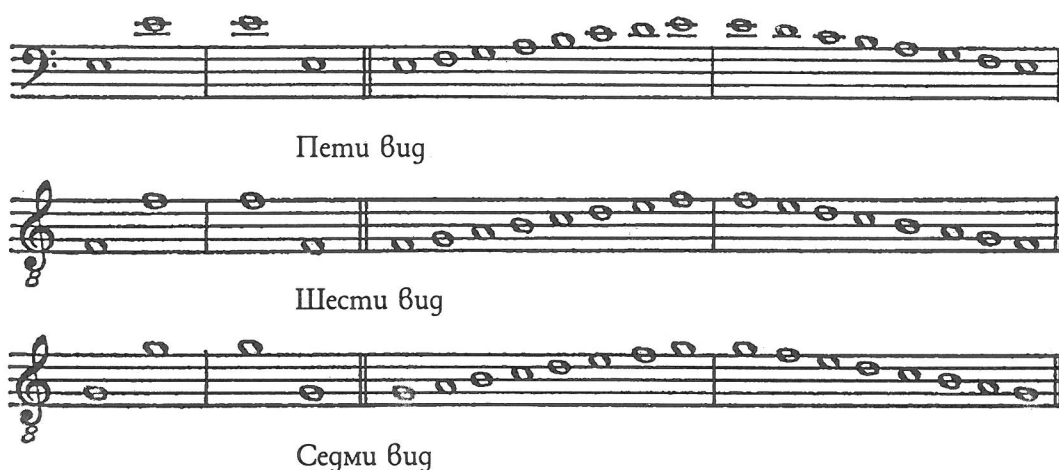
Втори вид



Трети вид



Четвърти вид



Когато в една композиция срещаме две партии, отдалечени една от друга на интервал, в който долният (тон, Я. К.) заема най-ниската нота, а горният – най-високата нота от един от илюстрираните в Пример 5 видове, тогава можем да кажем, че тези две партии са разделени от една октава, както е показано в Пример 6.



ГЛАВА 13

Дианентата или квинтата

Сега е добре да си припомним казаното в Глава 13 на Част I: всеки консонанс и всеки интервал, обаче малък, т.е. по-малък от октавата, е резултат не от комбинацията на няколко пропорции, а от разделянето на дуплата, която образува дианазона. Това мо-

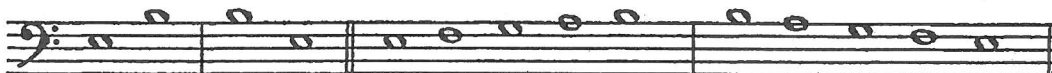
жахме да видим не само от числата и пропорциите, дадени в Глава 15 на Част I, но също и посредством хармоничното разделяне, дадено в Глава 39 на Част II. Защото чрез разделянето на диапазона, образуван от дуплата, създадохме диапентата и диатесарона. Диапентата, казах, се съдържа в коренните членове 3:2, а диатесаронът – в 4:3. Тъй като пропорцията 3:2 следва непосредствено дуплата, а аз вече дискутирах диапазона, ще бъде подходящо да дискутирам диапентата като следваща, а диатесарона след това. Защото пропорцията на диапазона е първа в мултиплексния клас, а диапентата е първа в суперпартикуларния клас. Не е без основания да започнем с тези основни елементи, тъй като те трябва да бъдат разбрани преди всичко останало.

Да се върнем следователно към диапентата: казах, че когато тя се разглежда в нейната проста форма, в която крайните ѝ тонове не са опосредствани от какъвто и да е интервениращ тон, е възможно да се каже, че има само един вид, защото няма диапента, която да е по-голяма или по-малка в пропорции, отколкото друга, нито крайните тонове в една са по-отдалечени от тези във всяка друга или са по-наблизо, отколкото в друга. Но когато нейните крайни тонове са разделени чрез други тонове или чрез други пропорции в диатоничната поредица, тогава се вижда, че нейните видове са четири на брой. Когато краищата ѝ са разделени диатонично чрез други тонове, големият семитон е поставен сред тях по четири различни начина. (Когато в нея и в други консонанси игнорираме различието между големия и малкия цял тон, което, ако се вземе предвид, поражда и други още видове.) От видовете, произтичащи от преместването на семитона, първият е този, в който той се наблюдава като втори интервал; вторият е този, в който е първи интервал. Третият е този, в който е последен интервал, а четвъртият е този, в който семитонът е трети интервал, както е показано в Пример 7.

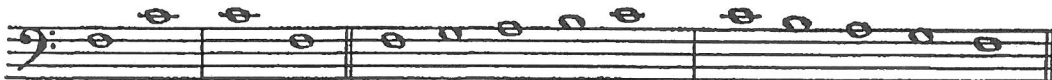
Пример 7. [Видове квинти]



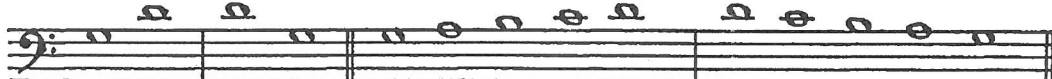
Първи вид квинта



Втори вид



Трети вид

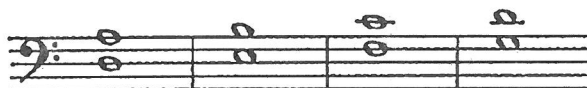


Четвърти вид



Всеки от тях съдържа пет степени или звука и четири интервала, т.е. два големи цели тона, един малък цял тон и един голям семитон. Поради броя на степените, които съдържа, практикуващите музиканти го наричат „квинта“. Гърците го наричат диапента от думите διὰ, „през“ и πέντε, „пет“, означаващо консонанс, който преминава през пет тона. И така, когато две партии са разделени по такъв начин, че едната е най-долната нота на един от илюстрираните видове, а другата е най-горната, тогава казваме, че те са разделени чрез диапента или квинта, както в Пример 8.

Пример 8. [Квинти]



Използвах долните ноти от видовете в примерите за диапента в предшестващата глава [за да отида с горните ноти в консекутивни⁶⁷ поредици]. Това не се получава с диапентата, за-

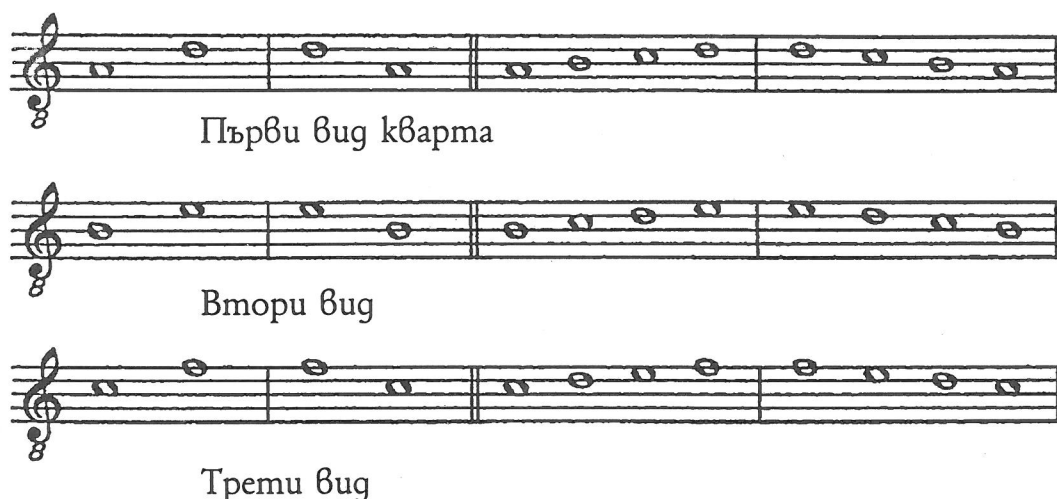
щото поредиците от паралелни дуапенти биха се прекъснали. Ако буквите А, В, С, и D се вземат като начални точки [в долната партия], първата, третата и четвъртата от тях ще породят видове от свършена дуапента, но не и втората. Причината е, че разстоянието от В до F е дуапента, диминуирано със семитон, което е ясно за всеки запознат с музиката. Въпреки това, Боеций пропуска да вземе предвид този факт в Глава 13 на неговата четвърта книга за музиката, когато дава като втори вид на този консонанс степените *hurate huraton* (тонът „си“, Я. К.) към *parhurate meson* („фа“, Я. К.) Тези степени образуват умалена квинта, съдържаща два тона и два семитона. Но аз мисля, че той игнорира тази точна разлика, понеже е бил зает да демонстрира нещо друго.

ГЛАВА 14

Диатесаронът или квартата

Диатесаронът, по-малката главна част на дуапазона, е образуван от втория член на суперпартикуларния клас, с членовете 4 и 3. Разглеждан в неговата немедиуирана форма, той има само един вид, поради основанията, дадени във връзка с дуапазона и дуапентата. Но когато е диатонично разделен от други звуци или степени, се откриват три вида, а това произлиза от различните местоположения на семитона, както при дуапазона и дуапентата. Така първият вид има цял тон за най-нисък интервал, след него семитон за втория и цял тон за третия. Вторият вид има семитона като първи интервал, а третият вид има семитона в третата позиция, с целите тонове, явяващи се на място в правилния ред. Това може да се види в Пример 9.

Пример 9. [Видове кварта]



Както бях отбелязал другаде, Гърците нарекли това „първа симфония“⁶⁸, или както Фило Юдея го нареклъ, „първа хармония“⁶⁹. Според Боеций това е най-малкият консонанс, защото той не считал дитона и семидитона за консонантни⁷⁰. Той също го нарича диатесарон, поради четирите степени, които съдържа: *диа*, „през“ и *тессара*, което означава „четири“; следователно „консонанс от четири степени или звуци“. От това число нашите съвременници са го нарекли „квартата“. Когато искаме две части на една композиция да бъдат разделени чрез диатесарон, използваме един от крайните тонове на един от илюстрираните видове като по-нисък глас, а другият краен тон като по-висок глас, както в Пример 10. Когато този интервал се открие в композиции от две партии, които са пригодени една към друга по посочения начин, можем да кажем, че едната е отдалечена от другата на диатесарон или кварта.

Пример 10. Квартата



ГЛАВА 15

Дитонът или мажорната терца

Консонансът, който следва непосредствено след гуатесарона, е наречен дитон. Образуван е от членовете 5 и 4, които правят терцата елемент от суперпартикуларния клас пропорции, сесквиквартата. Наистина учудващо е как природата е подредила консонансите. Частите на дуапентата се намират чрез разделяне на сенариото аритметично на две части, чрез членовете 6:5:4. Дуапентата, разделена хармонически чрез членовете 15:12:10, поражда тези същите части в обратен ред. Дитонът, подобно на другите консонанси, има само един вид, когато се разглежда в своята неопосредствана форма и в кореновите членове на неговата пропорция. Неговите крайни тонове са отделени на еднакво разстояние във високия или ниския регистър. Но ако го разглеждаме разделен гуатонично и сенариран на два цели тона, видовете са два на брой, както се вижда в Пример 11. Разликата произтича от подреждането на неговите интервали. Първият вид се състои от голям цял тон, последван от малък цял тон. Във втория вид намираме обратното: малкият цял тон се последва от големия цял тон. Партиите на един контрапункт са раздалечени една от друга чрез дитон, когато един от тоновете е долният край на една от илюстрациите, а другият е горният край. Пример 12 ще демонстрира това. Този консонанс е наречен дитон, тъй като съдържа два тона, макар че практикуващите музиканти го наричат мажорна терца, защото може да бъде разделен на два интервала, съдържащи се в три степени. Неговите крайни тонове са с малък семитон по-отдалечени от тези на семидитона, както ще видим.

Пример 11. [Вигове гитон]



Първи вид гитон

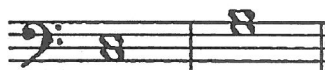


Първи вид гитон



Втори вид гитон

Пример 12. Дитони



ГЛАВА 16

Семидитонът или минорната терца

По-малката част от диатониката е наречена семидитон. Неговата пропорция е сесквиквинта, четвъртият член на суперпартикуларния клас пропорции. Практикуващите музиканти го наричат минорна терца. Когато е диатонично разделен на цял тон и семитон, той има два вида; първият вид съдържа семитона като втори интервал; вторият съдържа семитона като първи (интервал, Я. К.) [вж. Пример 13]. Неразделен, в крайните си тонове семидитонът има един-единствен вид, защото, както бе случаят с другите консонанси, неговата пропорция остава константна през цялата тонова поредица⁷¹. Практикуващите музиканти казват, че когато две партии на една композиция съответстват на крайните части на един от примерите по-долу [Пример 14], партиите са разделени чрез семидитон, или минорна терца.

че той също оценява онези звуци, които са дисонантни – онези интервали, които не образуват консонанси – защото знае как да избира нещата, които са му полезни и подходящи и да отхвърля онези, които не съответстват на целта му. Понеже интервалите, които са дисонантни, произвеждат неприятен за ухото звук и правят композицията груба и без никаква сладост. Обаче не е възможно да се придвижиш от един консонанс към друг, възходящо или низходящо, без опосредяването и помощта на тези интервали. Следователно музикантът трябва да ги познава не само за да ги избягва, когато се изискват консонанси, но и за да ги употребява в партиите на една композиция, както ще демонстрирам по-късно.

Тъй като дисонансите са не само полезни, но и необходими, ще бъде добре да се говори за тях в частност. Трябва да е сигурно, че макар и да не са консонанси, те са интервали. Не всеки интервал е от полза за музиканта, а само онези, които му служат, правейки мелодията диатонична. По-малки от семидигтона и по-големи от малкия семитон, те са неоспоримо включени в осемте степени на който и да е диапазон, всеки от тях различен от другите, благодарение на своите собствени хармонични и диатонични деления. Дисонансите са полезни и необходими и в хармонията. Необходимо е да ги знаем и да разбираме техните пропорции, числа и употреба.

Тъй като всяко нещо си има мястото, засега само ще отбележим техния брой. Считам, че те са точно три: големият цял тон, малкият цял тон и големият семитон. Това са истински и легитимни интервали на диатоничния род, в който се употребяват. Наричат се истински и легитимни части от този род, защото са породени от сонорните числа и се съдържат в диатоничния тетрахорд, както видяхме в Глава 31 на Част II.

Има също и други дисонантни интервали, както може да се

види в разделянето или конституирането на монохорда, описан в Част II⁷⁴, или на който и да е друг монохорд, произлязъл с помощта на хармоничните числа. Тези дисонантни интервали са по-малки от упоменатите три и музикантите не се нуждаят от тях. Това са малкият семитон, намиращ се между тоновете SB и KB, и комата, между RB и MB⁷⁵ на гореупоменатото деление. Когато понякога е невъзможно да вървим от ниско към високо или в противоположната посока и от един консонанс към друг без помощта на тези интервали, те са маловажни. При такива инструменти като монохорда, подобни увеличавания са необходими. Но не е необходимо тези интервали да се чуват в диатонична прогресия, особено интервалът кома. Този интервал би бил много досаден за слушателя, още повече защото такъв интервал не се чува в гласовете, които могат да настройват интервалите по-високо или по-ниско според желанието и с това да допринасят за съвършенството на всяка една композиция. Това обаче не е така с артифициалните инструменти, защото изкуството никога не е равностойно на природата. Гласовете трябва да се стремят да се доближават по-тясно до тези инструменти, които са настроени по Питагоровите степени и в които тези съвсем малки интервали липсват, защото те са съвършено настроени в съответствие със съвършенството на хармоничните числа. Следователно би могло да се твърди, че темперицията е по-полезна за музиканта, отколкото съвършеното настройване. За научни цели последното е по-полезно, тъй като чрез него истинската пропорция на всеки интервал може да бъде определена; и най-важното, защото гласовете (както казах другаде⁷⁶) търсят съвършенството на интервалите. Обаче темперицията е по-подходяща в практиката. Разбира се, истина е, че всяко настройване може да бъде наречено съвършено в неговия собствен клас по начина, който дискутирах и илюстрирах другаде⁷⁷.

Тук следователно е ползата от цитираните интервали за музиката. Преминавайки от диатесарон към диатента или *vice versa*, няма алтернатива на употребата на голям цял тон. Преминавайки от семидитон към диатесарон или *vice versa* и от диатентата към мажорния хексахорд или *vice versa*, трябва да се употреби малкият цял тон. Предимството на големия семитон е, че той позволява да се свърже дитонът към диатесарона и *vice versa*, а диатентата – към минорния хексахорд и *vice versa*. Щом като те са удобни, следователно не е извън правилата да дискутираме тези интервали по-нататък, като оставим настрана онези, които се намират само при артифициалните инструменти. Последните не само са неизползвани, но е невъзможно да се фиксира рационалната пропорция на увеличените или умалените чрез частицата кома. Това демонстрирах другаде⁷⁸.

ГЛАВА 18

Голетият и малкият цели тонове

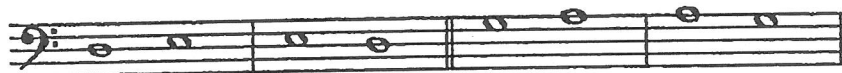
За да се разберат напълно тези интервали, е необходимо да се повтори казаното в Глава 39 от Част II, че дитонът е разделен хармонически на два цели тона. Те не са и двата от пропорцията 9:8, както мнозина стари и съвременни музиканти твърдят – защото в такъв случай между крайните тонове ще се получи дисонанс [81:64]. По-скоро, единият се съдържа в пропорцията *sesquioctava* [9:8], а другият – в пропорцията *sesquinoxa* [10:9]. Първият е наречен голям цял тон, а вторият – малък цял тон. За да осветля обучаващите се по музика, ще покажа между кои диатонични тонове се намират единият и другият вид. Започвайки с големия, казвам, че той се намира във всички диатонични тетрахорди непосредствено над мажорния семитон. Намира се и между степените *A* и *B* и *a* и *b*, когато нищо не интервенира, както Пример 15 показва.

Пример 15. Големи цели тонове



По-малкият тон винаги се появява точно над по-големия и винаги се намира като трети интервал във възходящия тетрахорд, както Пример 16 илюстрира.

Пример 16. [Малки цели тонове]



Следователно в диатоничния род има два вида цял тон, голям и малък. Когато в контрапункта намираме две партии, разделени от един от тези интервали, можем да кажем, че те са разделени от един голям цял тон или от малък такъв; или можем да кажем, че разстоянието между тях е мажорна секунда. Защото това е терминът, използван от практикуващите музиканти, за да го различават от минорната секунда, която е големият семитон. Той е наречен така поради броя на диатоничните степени, между които този интервал се съдържа, както може да се види в Пример 17.

Пример 17. *Цели тонове.*



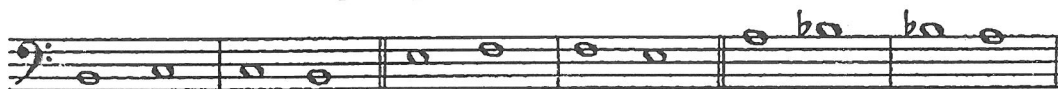
ГЛАВА 19

Големият и малкият селитонове

Големият семитон се съдържа в пропорцията sesquiquintadecima [16:15]. Съединен с големия цял тон, образува семигитона. Не произлиза в резултат от хармоническото разделяне на който и да

интервал, а по-скоро от реинтеграцията на диатесарона при разширяването на дитона. Невъзможно е да се разшири дитонът без големия семитон, както показвах по-горе в Глава 39 от Част II. Неговата пропорция следователно е равна на разликата между сесквиквартата [5:4], която образува дитона, и сесквигитерцата [4:3], която образува диатесарона. Практикуващите музиканти го наричат минорна секунда. Открива се винаги, без интермедиерен звук, в долната част на началото на всеки тетрахорд, както е показано в Пример 18. Големият семитон се пада натурално между тоновете, дадени в илюстрацията.

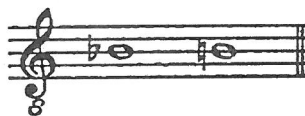
Пример 18. Големия семитон



Гвидо поставя семитона в средата на всеки хексахорд⁷⁹, считайки, че това е най-достойната и почетна позиция, местонахождението на добродетелта⁸⁰, както се казва. Такова е превъзходството и благородството му, че без него всяка композиция ще бъде по-горчива и непоносима за ухото; без него не може да съществува съвършена хармония.

Големият семитон е наречен така, за да се различава от малкия семитон, който се намира възходящо в горния регистър между В_♭ и В_♮ [Пример 19]. Низходящата форма не се употребява в диатоничния род.

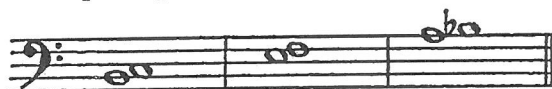
Пример 19. Малък семитон



Когато две партии от една от нашите композиции са разделени от интервала, показан в тези примери, казваме, че те са отдалечени на голям семитон, или на голяма минорна секунда⁸¹, както

се вижда в Пример 20. Този интервал е наречен семитон поради основанията, които дадох в Глава 16 относно семидитона: от думата *setis*, която означава „комуто не достига“ или „несвършен“. Следователно целият тон никога не е умален или направен несвършен чрез точно половината от размера си, тъй като няма [суперпартикуларна]⁸² пропорция (както съм казал много пъти), която да може да бъде разделена на две равни части. Но достатъчно бе казано относно диатоничните интервали, образувани от мултиплексната и суперпартикуларната пропорции.

Пример 20. Голети семитонове



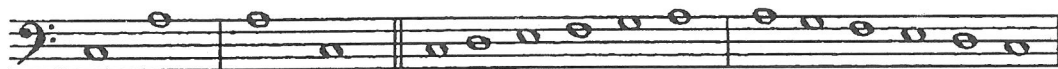
ГЛАВА 20

Голетият хексахорд или мажорната секста

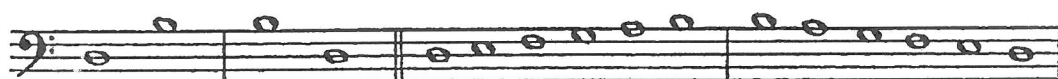
Сега стигаме до онези интервали, които са образувани от пропорциите на суперпарциентния клас. Големият хексахорд е образуван от пропорцията *superbipartiente tertia*, която е първата пропорция от този клас между коренните членове 5 и 3. Този интервал не може да бъде наречен абсолютно прост, защото членовете на неговата пропорция могат да бъдат разделени от числото четири по този начин: 3:4:5, и бихме могли да кажем, че той е съставен от комбинацията на пропорциите на диатесарона и дитона. Въпреки това, в определен смисъл той е прост. Макар че е съставен от два интервала, нито един от тях не е диатонът, така че той не е съставен от едно цяло, към което да е добавена една от частите му. И така, когато имаме предвид само крайните тонове на този интервал, без междинен звук, намираме, че той има само един вид, било то с висока тонова височина или с ниска. Но

разделен диатонично, той ще има толкова много видове, колкото са начините на поставяне на семитона, който съдържа, съгласно начина, по който неговите междинни степени са подредени. В резултат се явяват три вида, както е показано в Пример 21.

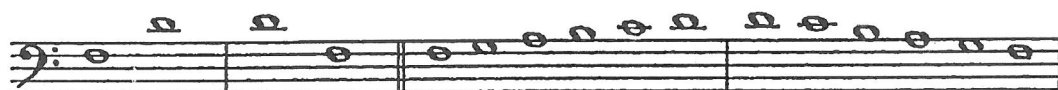
Пример 21. [Видове мажорен хексахорд]



Първи вид мажорен хексахорд



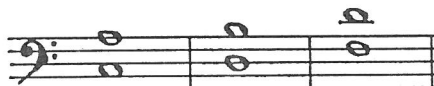
Втори вид



Трети вид

Музикантите наричат този интервал хексахорд, понеже той съдържа шест степени. Гръцката дума е *Еξ*, означаваща „шест“, и *Хордѣ*, означаваща „струна“. Това е интервал, съдържащ шест струни, или консонанс от шест степени, защото той е изграден от толкова на брой степени. Практикуващите музиканти го наричат мажорна секста, за да го различават от минорната секста, която е с по-малка пропорция. Те казват, че мажорната секста или големият хексахорд се състои от шест степени или звука. И че съдържа четири цели тона и един голям семитон. Следователно когато два гласа от нашите композиции по отношение на тоновата височина отстоят един от друг на интервала, показан в един от тези примери, казваме, че са отделени от хексахорд, или мажорна сексна, както в Пример 22.

Пример 22. Мажорен хексахорд

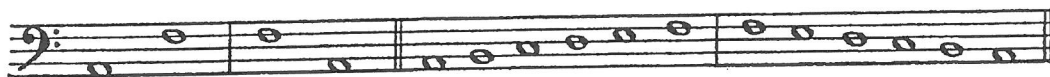


ГЛАВА 21

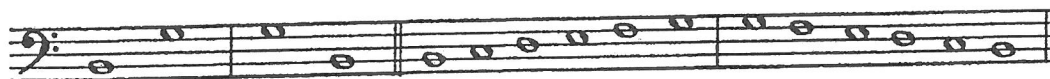
Малкият хексахорд или тинорната секста

Малкият хексахорд, който се съдържа в пропорцията *supertripartientequinta*, е, съгласно дефиницията на практикуващите музиканти, съчетание от шест степени или звука, поради което е наречен секста. Съдържа три цели тона и два големи семитона, ако неговите крайни тонове са разделени диатонично чрез четири групи степени. Съобразно с тези степени, той се разделя само по три начина, както може да се види от възможните положения на семи-тоновете и следователно има тези три вида [Пример 23].

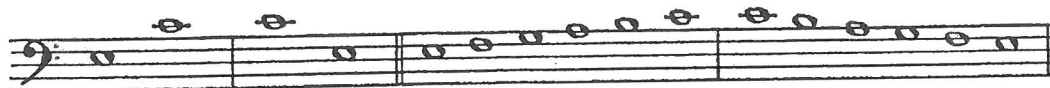
Пример 23. [Видове минорен хексахорд]



Първи вид минорен хексахорд



Втори вид

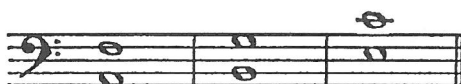


Трети вид

Ако вземем в съображение само краищата му, без интермедиерните степени, намираме само един вид, поради основанията, дадени относно другите интервали. Не може да бъде наречен абсолютно прост, тъй като коренните му членове са опосредствани чрез числото шест, 5:6:8, както може да се види в хармоничните числа, дадени в Глава 15 от Част I. В този смисъл можем да кажем, че е съставен от диатесарона и семидитона. Въпреки това, ще го наречем прост в определен смисъл, поради основанията, дадени в случая на големия хексахорд.

Следователно когато две партии на нашите контрапункти са отделени във височина чрез показания в един от тези примери интервал, можем да кажем, че разстоянието между тях е един минорен хексахорд, или минорна секста, както е илюстрирано в Пример 24.

Пример 24. *Минорни хексахорди*



Наречен е хексахорд на същото основание като големия хексахорд, с добавен модифициращ термин „минорен“. Нито един от тях не е бил считан за консонанс от старите музиканти, защото техните пропорции попадат в суперпарциентния клас. Но съвременните музиканти ги поставят сред консонансите. Те са съставени – ако така искаме да мислим за тях – от диатесарона и дитона или семидитона, които, съединени, не биха могли да бъдат друго освен консонанс, ако са подходящо подредени. По този начин ги мислех, опитвайки да ги посоча поотделно и да покажа видовете им.

С този интервал завърших обсъждането на онези, чиито пропорции се съдържат в мултиплексния и суперпартикуларния класове, както и на тези, чиито пропорции са в суперпарциентния и които са приети от всички музиканти като консонантни. Ще дискутирам след това онези, чиито пропорции са (също, Я. К.) в последния клас, но са дисонантни.

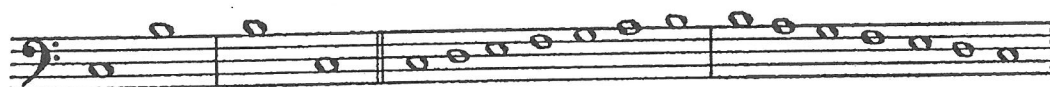
ГЛАВА 22

Дианента-плюс-дитон или мажорната септима

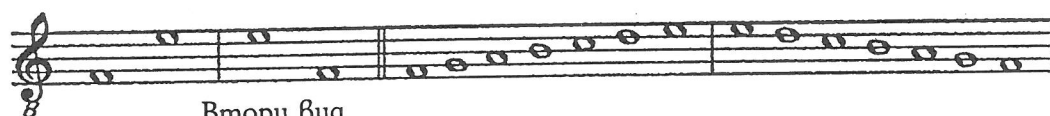
Крайните звуци на дианента-плюс-дитон са в пропорцията *superseptipartiente octava*. Казвам крайните звуци, защото този интервал може да бъде наречен съставен, ако вземем предвид, че ко-

ренните му членове могат да бъдат разделени така: 15:12:10:9:8. Това бе обяснено в Глава 15 на Част I. Независимо от дадените погоре основания, ние го наричаме несъставен. Този интервал се брои сред дисонансите, защото пропорцията му не се среща сред хармоничните числа. Разглеждан просто и без интермедиерни степени между неговите крайни, той има един вид. Разделен диатонично в цели тонове и семитонове, той има два вида. Практикуващите музиканти твърдят, че този интервал се разделя на седем звуци или степени и че се състои от шест интервала: пет цели тона и един голям семитон. Това може да се види в Пример 25.

Пример 25. [Видове хептахорд]



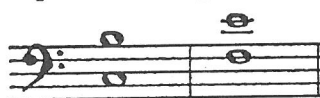
Първи вид мажорен хептахорд



Втори вид

Практикуващите музиканти го наричат септима поради неговите степени или звуци. Наречен е хептахорд от *ἐπτά*, означаващо „седем“, и *Χορδή*, означаващо „струна“. За да се различава от минорния, е наречен мажорен. За него можем да кажем същото, което казахме за другите интервали: когато два гласа от една композиция са така поставени, че по-високият глас е отделен от по-ниския както в един от илюстрираните примери, казва се, че те са отделени с мажорна септима, или мажорен хептахорд, както са двете партии в Пример 26.

Пример 26. Мажорен хептахорд

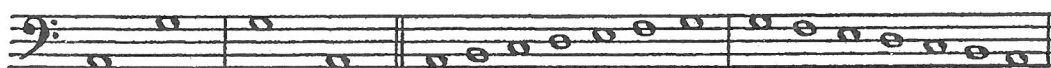


ГЛАВА 23

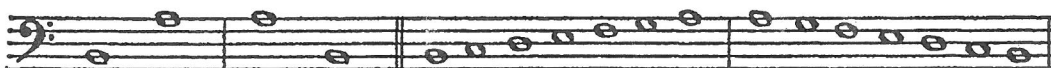
Дианента-плюс-семидитон или минорната септима

Краищата на дианента-плюс-семидитон се намират в пропорцията *superquadrupartiente quinta*⁸³. Може да се нарече съставен, тъй като неговите коренни членове, 9 и 5, са медиури от 8 и 6 в натуралния ред на хармоничните числа, както може да се види в Глава 15 на Част I. Въпреки това, тъй като той е интервал по-малък от дианазона, наричаме го несъставен. Разглеждан немедиуран, има само един вид, поради дадените вече правила; но разделен съгласно диатоничния рог, той е, както практикуващите музиканти казват, направен от седем степени или звука. Те съдържат шест интервала: четири цели тона и два големи семитона. Интервалът има пет вида, произтичащи от различните местоположения на семитона, както е илюстрирано в Пример 27.

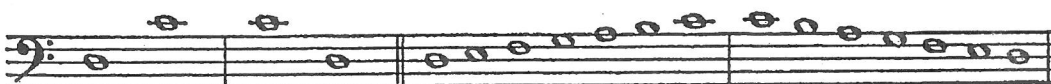
Пример 27. [Видове минорен хептахорд]



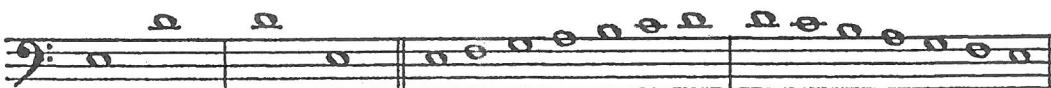
Първи вид минорен хептахорд



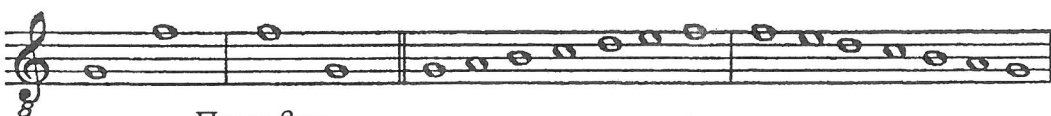
Втори вид



Трети вид



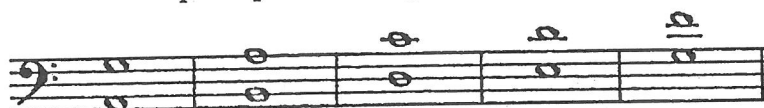
Четвърти вид



Пети вид

Поради броя на неговите степени, практикуващите музиканти го наричат септима, добавяйки думата „минорен“, за да го различат от мажорния. Бил е наричан също малък хептахорд, от двете Гръцки думи, дадени в предшестващата глава. Следователно когато две партии са отделени както са крайните тонове в един от примерите, казваме, че те отстоят на минорна септима, както е илюстрирано в Пример 28.

Пример 28. Минорни хептахорди



Тук завършва обсъждането на консонансите и простите интервали. За да бъде кратък, няма да анализирам съставните интервали. Всеки интервал, по-голям от диатезона, просто е съставен от него плюс една от неговите части. Когато е желателно да получим пропорциите на интервалите, съставени с диатезон, трябва да бъдат добавени без трудност коренните членове, които образуват интервалите. Достатъчно е да кажем, че краищата на диатезон-плюс-диатезона, или дуодецимата, се съдържат в пропорцията трипла [tripla – троична, Я. К.]; на дисдиатезона, или квинтдецимата – в квадруплата [quadrupla]; на дисдиатезона-плюс-дитон, или септдецимата – в квинтуплата [quintupla]; и на дисдиатезона-плюс-диатезона, или нондецимата – в секступлата [sextupla]. Останалите могат да бъдат лесно пресметнати.

ГЛАВА 24

Как увеличените и умалени форти на тези интервали се използват в практиката – както натурално, така и алтеровано

Тъй като всеки консонанс и интервал, разделен на няколко

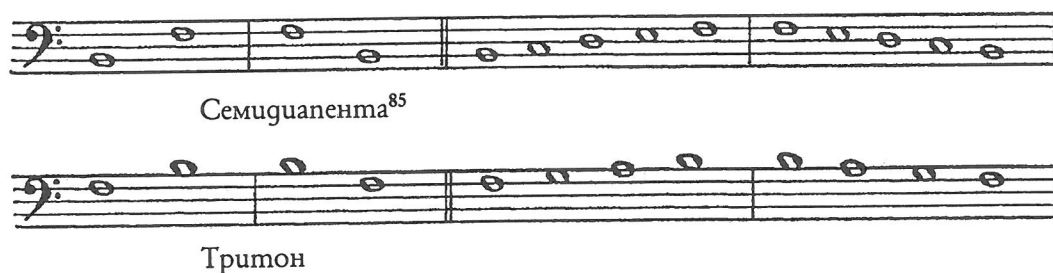
части, може да бъде наименуван според броя на неговите степени, трябва да внимаваме да не изпаднем в често правената от практикуващите музиканти грешка. Някои от тях разглеждат само броя на степените, без да отбелязват интервалите, съдържащи се в тях и използват в композициите си увеличени и умалени форми, вместо истинските и легитимни видове.

Крайните тонове на който и да е интервал, считано само чрез броя на степените, може да образуват било консонанс, било дисонанс. Консонансите са онези интервали, които са образувани от натуралните степени и се съдържат в техните истински пропорции; те са истинските, легитимните интервали, които обсъждахме по-горе. Дисонансите са онези, които не се съдържат между натуралните степени и не са в истинската пропорция на интервалите, въпреки че техният ред и интервали остават диатонични. Те са два вида. Единият интервал може да бъде умален, когато една от неговите степени⁸⁴ е заместена с по-малка такава, както голям семитон вместо цял тон. Или може да бъде увеличен, когато една от неговите степени е заместена с друга по-голяма, както цял тон на мястото на семитон. По този начин квинтата, образувана натурално между B_4 и F , изградена от пет степени, е очевидно умалена с малък семитон. Вместо три цели тона и един голям семитон, тя съдържа два цели тона и два семитона и нейните крайни тонове са дисонантни, защото пропорцията им е *super 19 partiente 45* [64:45]. Тази пропорция не се намира всред хармоничните числа и поради това интервалът е различно наричан – *semidiapente*, несъвършена квинта или умалена квинта.

Същото се отнася до квартата, образувана от четирите степени от F до B_4 , която съдържа три цели тона и се нарича тритон. Тя е увеличена с един малък семитон. Краищата ѝ не образуват пропорция, срещана сред хармоничните числа, защото е

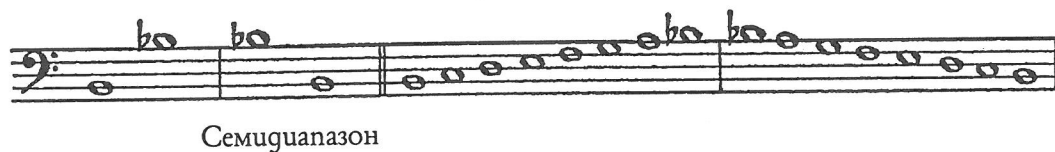
super 13 partiente 32 [45:32]. Следователно тя е изключително дисонантна. Тези интервали са илюстрирани в Пример 29.

Пример 29.



Това нарушение може да се случи и с октавата, тъй както с квинтата и квартата. Ако разглеждаме осемте степени от B_b до b , ще видим, че тази октава е безспорно умалена с малък семитон. Нейната пропорция е super 23⁸⁶ partiente 25 [48:25] и следователно е дисонантна. Този интервал, който е илюстриран в Пример 30 между две диатонични степени⁸⁸, се нарича също и семидианазон.

Пример 30.



Подобни нарушения могат да бъдат извършени чрез комбинирането на диатонични и хроматични степени. Например една октава, чийто най-горен⁸⁸ тон е d и чийто нисък тон е C , ще бъде изключително дисонантна. Нейната пропорция е dupla sesquiduodecima [25:12] и тя е дианазон, увеличен с малък семитон. По подобен начин, чрез употребата на същия $c\sharp$ с F , имаме дисонантна квинта, с пропорция super 9 partiente [25:16], наречена увеличена дианента. Същият $c\sharp$, придружен от G , дава като резултат тритон, който съдържа три цели тона, както Пример 31 показва.

Пример 31

Увеличен дианазон

Увеличена дианепнта

Тритон

Всички тези интервали могат да бъдат намалени със същото количество, когато заместим долното С с хроматичната степен между С и D. В такъв случай октавата от С \sharp до малкото с е умалена с малък семитон и образува пропорцията *super 23 partiente 25* [48:25]. Това е по-малко от дуплата; поради това, интервалът е наречен *семидианазон*. По подобен начин този С \sharp , звучащ заедно с G, дава *semidiapente*, в пропорция *super 11 partiente 25* [36:25], а с F дава *semidiatessaron*, *super 21 partiente 75* [96:75]. Всички тези интервали, илюстрирани в Пример 32, са дисонантни.

Пример 32.

Семидианазон

Семидианепнта

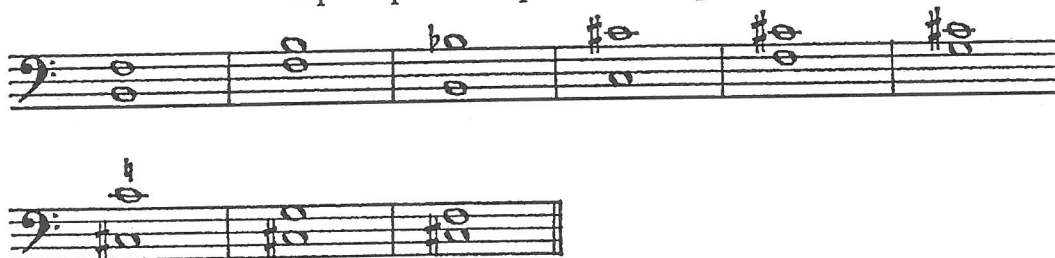
Семидиатесарон

Тези и другите показани преди това интервали са много дисонантни и не могат да бъдат употребени в контрапункта, тъй

като са неприятни за ухото. По тази причина практикуващите музиканти са възприели правилото, че сричката *mi* никога не може да бъде използвана срещу *fa* в свършени консонанси, както ще видим по-нататък. Обаче понякога семидиапентата се използва в контрапункта на мястото на диапентата, а тритонът – на мястото на диатесарона, и в двата случая с добър ефект. Правилният начин да се прави това ще бъде дискутиран по-късно⁸⁹.

Следователно когато имаме два гласа в съотношението, показано в Пример 33, казваме, че те са разделени с един от обсъжданите тук интервали. Много повече примери биха могли да се добавят тук, заедно с по-нататъшни демонстрации на увеличени и умалени посредством хроматични степени интервали.

Пример 33. *Забранени интервали*



Но не желая да удължавам обсъждането. Също така би могло да се покаже как чрез същите хроматични степени дитонът става семидитон, а семидитонът става дитон. Но тъй като в резултат на тези изменения не произлизат дисонанси, няма да се занимавам с този въпрос. Вместо това, сега искам да обясня действията на тези три знака: натуралния знак *c*, *b* и *#*.

ГЛАВА 25

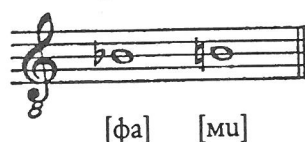
Действията на знаците \flat , \sharp и \natural

Както вече видяхме, действията на тези шифри или знаци е да прибавят или извадят един малък семитон от даден цял тон и

да направят определени големи консонанси по-малки или да направят малките по-големи. Въпреки че този семитон не се употребява при изграждането на мелодии в диатоничния род, той, макар и рядко, се използва от композиторите. Употребява се главно когато две партии заедно се качват или слизат в терци. Доста примери могат да се намерят при изучаването на множество стари и съвременни композиции. А Cipriano di Rore го употребява в единичен глас на четиригласния си шансон, започващ с „Hellas coment“⁹⁰ – както в най-високия, така и в най-ниския глас. Този семитон се намира натурално между *trite synemmenon* и *paramese*, както показва в Глава 19. Музикантите казват, че този семитон е образуван от нотите *fa* и *mi*, където *mi* е поставено над *fa*⁹¹. Те са символизирани с различни знаци, именно \flat и \natural , както в Пример 34. Нотата или степенята, маркирана със \natural , е по-висока от тази, маркирана с \flat . По тази причина Гвидо от Арецо, за да не обърква певците, използва в своята *Интродукция* двата знака или шифри на едно място [или на една степен]⁹². С единия знак той индикира *trite synemmenon*, а с другия – *paramese*. Когато практикуващите музиканти забелязват тази разлика, разпознават два вида мелодия. Едната наричат „натурално или чрез \flat квадратно \natural “. Използват се степените на тетрахордите *meson* и *diezeugmenon*, като никога от илюстрираните знаци не е поставен в началото на партията. Другия наричат „натурално или чрез \flat “ и това се извършвало чрез тетрахордите *synemmenon* и *meson*, оставяйки настрана *diezeugmenon*-а; в този вид мелодия знакът \flat е поставен в началото на партията преди времевата сигнатура. Макар че знакът не се поставя начело на мелодиите от тетрахордите *meson* и *diezeugmenon*, той се подразбира. Този знак се намира много често в църковните книги за хор, т.е. в песнопенията. Някога се е използвал в полифоничната музика (*canti figurati*), но съвременните (композитори, Я. К.), когато искат да напишат *paramese* на мястото на *trite synemmenon*, използ-

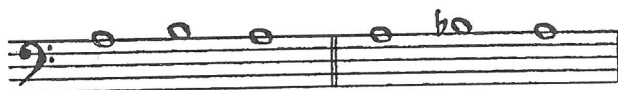
зват знака \sharp вместо \flat , колкото и неправилно да е това. Те би трябвало да използват по-скоро точния, отколкото несвойствения знак. Но всъщност това не е от голямо значение, защото всеки знае каква степен трябва да бъде използвана на мястото на *trite synemmenon*, когато знакът \sharp е налице. Все пак, за да кажа истината, много повече бих предпочел да е употребен точният знак.

Пример 34.



Да се върна към действията на тези символи: те отнемат или добавят един малък семитон. Ако разглеждаме примерите в Пример 35, ще видим степенята от един цял тон в първия пример.

Пример 35.

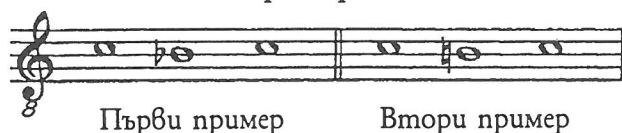


Първи пример

Втори пример

Във втория пример, където е добавен знакът \flat , тази степен е редуцирана с един малък семитон, като се отнема един голям семитон. Защото когато един цял тон е разделен чрез *trite synemmenon*, се получават големият и малкият семитонове, както съм казал по-рано. Знакът \flat има подобно действие, както Пример 36 показва. В него има един цял тон в първия пример, който се променя в голям семитон във втория пример, когато замяната на бекара \flat вместо \flat редуцира интервала с един малък семитон.

Пример 36.



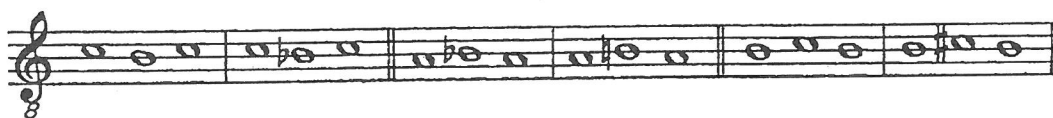
Същият ефект може да бъде постигнат с гиеза. В първия пример от следващата илюстрация [Пример 37] има един цял тон; във втория има един голям семитон.

Пример 37.



Всичко това се отнася към намаляването на интервала от един цял тон чрез изваждането на един малък семитон посредством илюстрираните знаци. Същите знаци могат да бъдат използвани, за да увеличат големия семитон чрез (прибавянето на, Я. К.) един малък семитон към него, както е показано в Пример 38.

Пример 38.



Малък съвет: за да се направи една мелодия лесна за пеене, нотата, маркирана с \flat , трябва да бъде предшествана от по-ниска нота, а маркираната с бекар \natural или \sharp трябва да бъде предшествана от по-висока нота. Както казах, това се прави за да станат партияте по-лесни за пеене, защото, както опитът е показал, тези интервали са по-прости за възпроизвеждане. Няма да е голяма грешка обаче тези знаци да се използват и по друг начин.

ГЛАВА 26

*Какво се изисква във всяка композиция:
първо, темата*

Сега стигаме до контрапункта. Преди да започнем, е необходимо да установим кои са съществени елементи на всеки добър контрапункт, всъщност на всяка добра композиция – онези белези, чието пропускане ще доведе до несъвършенство.

Главното е темата⁹³, без която нищо не може да се направи. Точно както действащият човек във всяка работа гледа към крайния резултат, който го стимулира към действие, и базира работата си върху определен материал, наричан тема, така музикантът в своите действия, съобразявайки крайния резултат, който го подтиква към работа, намира материала и темата, върху който да базира своята композиция. Така той се стреми да усъвършенства своята работа в съгласие с нейния уместен завършек. Както е при поета: да служи и да радва, както Хораций ясно казва в *Ars Poetica*:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae;

Aut simul et iucunda, et idonea dicere vitae.

(„Поетът цели или да помогне, или да забавлява: или да изрича думи, които едновременно носят радост и са полезни за живота.“, своб. превод Я. К.)

Темата на поета е къс от историята или приказка. Дали историята е измислена от самия него или е заета от други, той я разкрсява и подобрява с разнообразни украшения, тъй като те му носят удоволствие. Той не пропуска сгодното и подходящото да достави наслада на умовете на слушателите си, постигайки по този начин нещо, което е великолепно и прекрасно. Музикантът има същата цел, именно да служи и да доставя удоволствие на умовете на слушателите си с хармонични акценти и също така

има тема, върху която изгражда своята композиция и която украсява с различни движения и хармонии, за да достави максимум удоволствие на аудиторията.

Второто изискване за една композиция е да бъде композирана главно с консонанси, като тя съдържа инцидентно и множество дисонанси, така подредени, че да съответстват на правилата, които ще бъдат дадени по-късно.

Третото изискване е гласовете на композицията да се развиват както му е редът, което означава чрез истински и легитимни интервали, пораждани от сонорните числа⁹⁴, така че в резултат от тяхната употреба да се постигат добри хармонии.

Четвъртото условие, което трябва да се постави, е разнообразието в движението на различните партии и в хармонията; относно хармонията, това е различието в развиващите се партии и консонанси, водени едновременно с многообразие.

Петото е композицията да бъде подредена по предписан и определен лад, или тон [tuono⁹⁵], както обичаме да го назоваваме. Това не трябва да се върши наслуки.

Шестото и последно изискване, макар че и други биха могли да се добавят, е че музикалната композиция трябва да допълва текста, т.е. думите. С весели текстове не трябва да бъде жалостна; и vice versa, с печални сюжети не трябва да бъде весела.

За пълното разбиране на всичко това, ще говоря поотделно за всяко изискване, в порядъка на подходящо и необходимо.

Да започнем тогава с първото изискване. Казах, че темата на всяка композиция е тази партия от композицията, чрез която композиторът изявява или упражнява своята изобретателност да създава другите партии, колкото и гласове да би имало. Темата може да бъде от различен вид. Може да бъде творение на самия композитор, продукт на неговия дух. Може да бъде взета от композиция на друг, но нагласена по негов начин и разкрасена с различни

елементи така, както най-добре удовлетворява неговия талант. Такава една тема може да бъде от различни видове: може да бъде тенор⁹⁶ или друг глас от църковно песнопение, или партия от полифонична композиция [canto figurato]. Също така може да се състои от два или повече гласа, един от които е възможно да следва другия във fuga [Fuga⁹⁷] или консеквенция, или да бъде организирана по някакъв друг начин. Разбира се, типовете на такива теми са потенциално безброй.

След като композиторът е избрал и установил тема, той пристъпва към писането на другите партии по начин, който ще учим. Този процес е наречен от музикантите „правя контрапункт“. Но ако не е имал тема, с която да започне, партията, която зазвучава първа, или която написва като начало, каквото и както и да е започнал – дали с висока, средна или ниска партия – това ще бъде темата. Върху нея той ще адаптира другите гласове във fuga, консеквенция или както той харесва, нагласявайки музиката спрямо гласите и значението, което те съдържат. Но когато композиторът извежда темата си, докато композира партиите на една композиция, т.е. когато извежда един глас от друг и стига до темата, композирайки всички партии заедно, тогава този фрагмент, от който той извежда партиите на останалата част от композицията, се нарича тема. Музикантите наричат това „композирание чрез фантазия“ [comporre di fantasia]. То също можело бъде наречено контрапунктиране или правене на контрапункт, както се избере.

ГЛАВА 27

Композициите трябва да бъдат съставени главно от консонанси и само инцидентно от дисонанси

Както казах, всяка композиция, контрапункт или хармония е съставена главно от консонанси. Въпреки това, за по-голяма красо-

та и очарование се използват и дисонанси, но инцидентно и второстепенно. Макар че тези дисонанси сами по себе си не носят удоволствие, когато са поставени съгласно указанията, които ще дадем, ухото не само ги понася, но изпитва от тях голямо удоволствие и наслада. Те са от двойна полза за музиканта (в добавка към другите употреби с немалка стойност). Първата вече бе спомената: с тяхна помощ можем да преминем от един консонанс към друг. Втората е, че дисонансът прави така, щото следващият го консонанс да звучи по-приятно. Ухото тогава улавя и оценява консонанса с по-голяма наслада, тъй както след тъмнината светлината е по-възхитителна за окото, а вкусът на сладко – по-възхитителен след нещо горчиво. Ежедневният опит показва, че след като ухото е подразнено от краткотраен дисонанс, следващият го консонанс става още по-сладък и приятен. По тази причина музикантите от по-стари времена държали композициите им да включват не само свършени и несвършени консонанси, но също така и дисонанси; защото разбирали, че с тях произведенията им добивали по-голяма красота и чар, отколкото без тях. Ако са композирали само с консонанси, те щяха да произведат приятни ефекти, но въпреки това композициите им (бидейки несмесени с дисонанси) щяха да имат нещо несвършено; и това от гледна точка както на пеенето, така и на композицията, защото щеше да им липсва голямото изящество, което произтича от тези дисонанси.

Въпреки казаното, че в композирането използваме главно консонанси и инцидентно дисонанси, не трябва да се счита, че тези дисонанси могат да бъдат поставяни в контрапунктите или в композициите без правила или ред, тъй като ако се прави така, резултатът ще е безпорядък. Трябва да се полагат грижи за методичната им и правилна употреба, за да може всичко да завърши добре. Преди всичко трябва да имате в главата си две неща и вярвам, че цялата красота и чар на всяка композиция се крие в тях:

движенията на мелодичните партии, възходящи или низходящи, да са в права или противоположна посока; разположението на консонансите в текстурата⁹⁸ да е подходящо. За тези неща имам намерение, с Божията помощ, да говоря; в действителност, това винаги е било главната ми цел.

Чрез интродукцията искам да изложя определени правила, дадени от по-старите композитори, разбрали нуждата от тях. С тези правила те са преподавали начина да се подреждат както трябва консонансите и дисонансите в композициите. Колкото и несъвършени да са тези правила, ще ги предложа в обичайния им ред, заедно с коментар, за да покажа как те трябва да бъдат разбрани. Ще добавя и някои други правила, които са не само полезни, но и необходими за всички, които желаят да композират правилно и елегантно, както и рационално. Следователно всеки може да изучи как да разполага консонансите и дисонансите и къде да употребява мажорния и минорния консонанси.

ГЛАВА 28

Композицията трябва да започва със съвършен консонанс

Музикантите в миналото, както и най-добрите от съвременните, считат, че контрапунктът или друга музикална композиция трябва да започва със съвършен консонанс, т.е. с унисон, квинта, октава или съставен на един от тях⁹⁹. Но те не са считали правилото за ненарушимо, така че нито една композиция да не може да започне с несъвършен консонанс. Съвършенството е характерно за края, а не за началото на нещо. Така че ние не трябва да интерпретираме това правило така лесно, защото когато контрапунктът започва да звучи едновременно с темата, един от упоменатите съвършени консонанси може да се яви в началото. Но за по-голяма

красота и елегантност на контрапункта или за по-голямо удобство, музикантите по-често започват партиите една след друга, отколкото едновременно, със същото последование на ноти, както в една fuga или консеквенция. Това прави контрапункта не само възхитителен, но и изкусен. В такива случаи трябва да се влиза с консонанса, който избират, свършен или несвършен, защото паузите интервенират в една от партиите. Обаче интервалът между началните ноти на двата гласа трябва да бъде един от споменатите по-горе свършени консонанси или кварта. Това не е неразумно, когато се започва в горните или средните части на лаговете, върху които мелодията е базирана. Всъщност, това са естествените и най-съществени степени, както ще видим другаде¹⁰⁰. Считам, че старите музиканти това са имали предвид, когато казвали, че контрапунктът трябва да започне върху един от свършените консонанси, но са добавили, че това правило не е неизбежно или необходимо, а е по избор на композитора. Следователно когато искаме да започнем контрапункта във fuga или консеквенция, можем да използваме който искаме свършен или несвършен консонанс, включително квартата. Но не когато гласовете първо пеят едновременно с този консонанс – имам предвид кварта между началото на темата и влизането на контрапункта или vice versa, както може да бъде видно между темата от Пример 39, мелодия в шести лаг¹⁰¹, и четвъртия контрапункт. Единият започва на F, а другият на C, така че в началните си тонове те отстоят на кварта. Ние не съблюдаваме указаното правило, че партиите трябва да влизат в свършен консонанс, тъй като в четвъртия контрапункт те се свързват в мажорна терца, единият на E и другият на C. Видно е следователно, че предписанието е по-скоро въпрос за избор, отколкото жизненоважно или необходимо. Нито че тези две партии могат да подразнят ухото. При все че техните начала са свързани чрез кварта, те се пеят първо заедно на отстояние дитон, или мажорна терца.

Пример 39.

Първи пример, наг

Втори пример, наг

Тема в Шестти лаг

Трети пример, пог

Четвърти пример, пог

Когато темата започва с паузи, трябва да се съблюдават същите правила¹⁰². Това може да се наблюдава когато вземаме тенора на една канцона, мадригал или друга песен и композираме другите партии върху него. Тези добавени партии трябва да започват по демонстрирания начин, като се съблюдава казаното. Като пример вж. Пример 40, чиято тема е в четвърти лаг¹⁰³.

Пример 40.

Първи пример, наг

Тема в Четвърти лаг

Втори пример, пог

Освен това е необходимо – всъщност важно е – така да се организират композициите, че началата на гласовете да си съответстват и да са свързани чрез свършен или несвършен консонанс. Следователно между началата не трябва да се чува дисонанс, защото певците ще бъдат объркани и склонни към грешки, влизайки на фалшива нота, особено ако са неуверени. За двете по-ниски партии е позволено да влизат на отстояние кварта, стига да няма друго влизане под тях, с което да образуват октава. Да се започва по този начин е особено приемливо в плагалните лагове (нечетните такива), защото тогава гласовете започват върху главните степени на лада на композицията. Не е справедливо да се лиши композиторът от такава свобода, специално при двугласното композиране, и да бъде подчинен на такова ненужно ограничение. Затова този вид започване е бил използван от много способни музиканти, и стари и съвременни, сред тях Josquin, Mouton и др. Един пример е мотетът на Adriano „Laus tibi sacra rubens“¹⁰⁴. Могат да бъдат цитирани и много други от старите и съвременни композитори. Самият аз съм си позволил тази свобода, както всички могат да видят, в трите мотета „Osculetur me osculis oris sui“, „Ego rosa Saron“ и „Capite nobis vulpes parvulas“¹⁰⁵, които написах за пет гласа. Те илюстрират това, което говоря тук.

Тази отстъпка следователно се прави на всички композитори. Все пак, не е достойно за похвала, когато две партии влизат над и под темата на отстояние кварта или квинта, защото тогава те биха образували помежду си секунда. Влизането ще звучи дисонантно и един от гласовете трябва да започне извън лада на композицията. Макар че общо не е препоръчително, такава влизане е приемливо, когато главната тема на композицията е така написана, че една партия звучи над друга във фуга или в консеквенция и две от тях влизат на отстояние кварта или квинта, тъй като темата в по-горния или в по-долния регистър. Същото е когато

една партия започва на кварта отстояние от темата, а друга – на квинта или на друг интервал. Тези изключения могат да бъдат забелязани в шестгласния момент „Pater de coelis deus“¹⁰⁶ от Pierre de la Rue, както и в моя шестгласен момент „Virgo prudentissima“¹⁰⁷, в които три гласа са във fuga или консеквенция на едни и същи интервали, два отгоре и един отдолу. Когато гласовете встъпват, има известно смущение за ухото.

Като казвам тема, имам предвид партията, която е главната и водеща за всички други, съгласувани спрямо нея в консеквенция. Не е необходимо първият глас да звучи, но той е, който установява и поддържа лада и е този, спрямо който другите гласове са адаптирани, каквото и да е тяхното отстояние от темата. За пример виж моята осмогласна музика към молитвата към Бога „Pater noster“ и ангелското поздравление „Ave Maria“¹⁰⁸, където темата на трите гласа, които пеят във fuga, се чува по-скоро във втория, отколкото в първия.

Следователно в такива случаи е допустимо в композицията да се поставят много партии, които са несъгласувани в началните си звуци, особено когато някой не иска или в действителност не може да разстройва една изкусна тема, но всъщност да се прави така е неразумно. В други случаи обаче не го препоръчвам, защото е смущаващо за певците.

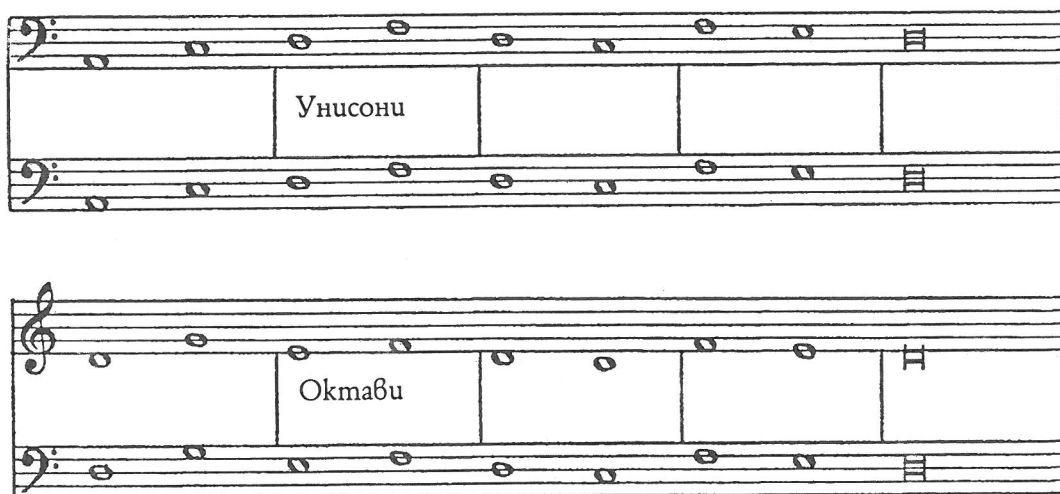
ГЛАВА 29

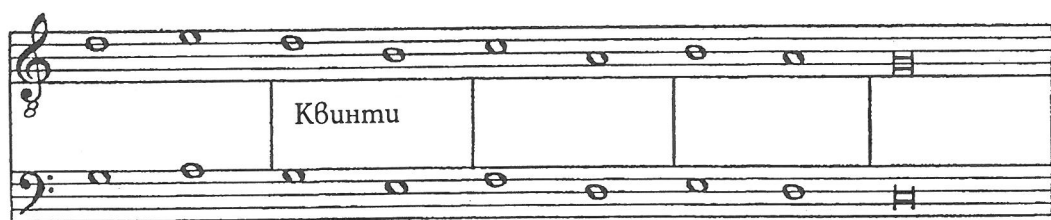
*Два консонанса с една и съща пропорция
не могат да бъдат поставени един след друг
възходящо или низходящо без междинен интервал*

Старите композитори са забранили последованието от два свършени консонанса от един и същ род или вид, чиито крайни тонове са в еднаква пропорция, когато партиите се движат с една

или повече степени. Тоест, те не са позволявали два или повече унисона, октави, квинти или подобни интервали в последование, както е показано в Пример 41. Те са усещали, че хармонията е резултат от неща, които са по-скоро различни, дискордантни и противоположни едно на друго, отколкото сходни във всяко едно отношение. Ако хармонията е възникнала от това разнообразие, следва, че в музиката не само трябва партиите да са отстоящи една от друга, що се отнася до тоновата височина, но и техните движения трябва да бъдат различни и да съдържат различни консонанси с различни пропорции. Една композиция ни изглежда толкова по-хармонична, колкото по-голямо разнообразие откриваме в нея: във вертикалните отстояния между партиите, в движенията им, в пропорциите им. Може би старите музиканти са виждали, че консонанси, употребени заедно по всякакъв друг начин, са сходни по процедура и пропорция, макар че техните най-високи и най-ниски тонове биха могли да показват височинно разнообразие. Те признавали, че такова сходство не поражда разнообразие в хармонията и решили коректно, че свършената хармония се състои от разнообразие не толкова в разположението на или отстоянията между партиите, колкото в техните движения, мелодични линии и пропорции.

Пример 41.





Те виждали, че последователната употреба на два консонанса с еднакви пропорции е била главно промяна в тоновата височина, която не поражда добра хармония, въпреки измененията в крайните тонове. Следователно те не желаели два или повече свършени консонанса с еднаква пропорция да бъдат използвани последователно в едновременно възходящи или низходящи партии, без междинен интервал. В частност, забранили унисона, при който няма нито крайни тонове, нито различни местоположения или отстояние и който е лишен от всякакво разнообразие на движение; накратко, те са изцяло еднакви. При изпяването им човек трябва да не усеща каквато и да е разлика във височина, защото няма вертикално отстояние между гласовете, тъй като и двата заемат едно и също местоположение. Вж. Пример 41 и Глава 11, където унисонът бе дефиниран. Нито пък при него има разлика в мелодичното движение, тъй като и двете партии се развиват чрез едни и същи интервали¹⁰⁹. Същото може да се каже за две или повече октави, макар че техните крайни тонове се различават, най-малкото по отношение на височина. Следователно те радват ухото малко повече, в сравнение с унисона, тъй като октавата е различна в своите крайни тонове. Две или повече квинти също не са добри, тъй като прогресират чрез еднакви степени и пропорции; и някои от старите музиканти чувствали, че те дават като резултат повече своеобразен дисонанс, отколкото хармония или консонанс.

Следователно те са настоявали, че когато се достигне свършеният консонанс, това е своеобразен край, свършенство, към което музиката се стреми. Не са искали да повтарят многократ-

но съвършеността, за да не преситят ухото. Тяхното фино и полезно наблюдение потвърждава колко истинни и добри са делата на удивителната природа, която никога не произвежда идентични индивиди от даден вид, а винаги нещо разнообразно. И разнообразието е много приятно на нашето чувство.

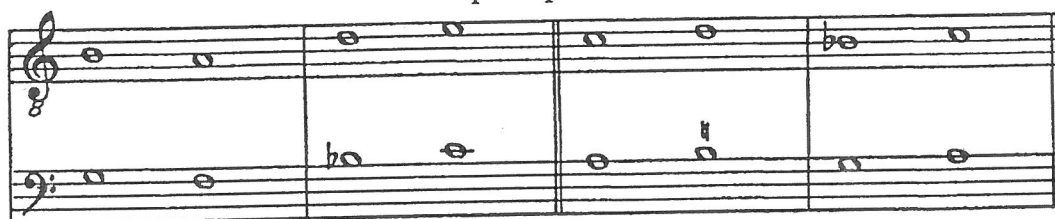
Всеки композитор трябва да усеща прекрасния ред на природата и да взема под внимание съвършеното в пропорцията, така че неговите похвати да наподобяват природата. Числата и пропорциите ни подканват към разнообразие, защото в тях не намираме две еднакви пропорции, следващи се една друга, като 1:1:1, 2:2:2, etc., които биха формирали два унисона; или 1:2:4:8, което е по-скоро геометрична¹¹², отколкото хармонична прогресия и дава три последователни октави; или 4:6:9, което дава две последователни квинти. Така че не трябва да пишем последователни унисони, октави или квинти, защото естествената причина за консонанса – хармоничното число – не съдържа в своята прогресия или естествен ред две последователни подобни пропорции, както може да се види в Глава 15 от Част I. Такива консонанси, макар че очевидно са неспособни да предизвикат дисонанс между партиите, дават лош и неприятен ефект, който е трудно да се опише.

Следователно има много основания защо не трябва да насилваме това правило, т.е. не трябва да пишем последователни консонанси по посочения начин. По-скоро трябва да се стремим да променяме постоянно звуците, консонансите, движенията и интервалите; и тогава чрез разнообразието ще постигнем добра и съвършена хармония. Нека пренебрегнем факта, че някои правят противоположното по-скоро по презумпция, отколкото основателно, както можем да видим в работата им. Нека не подражаваме на онези, които безочливо нарушават фините традиции и добрите правила на изкуството и науката, без да предлагат основания за това. Напротив, трябва да подражаваме на тези, които

са съблюдавали добрите правила, следвайки тяхната практика, и да ги презърнем като наши учители, оставяйки настрана лошото и възползвайки се от превъзходното. Тъй както картината с много багри е по-приятна за окото от едноцветната, различните консонанси и мелодични движения се харесват на ухото повече, отколкото простото и непроменливото и, следователно усърдният композитор използва разнообразието¹¹¹ в работата си¹¹². Това са искали усърдните стари композитори и ние сме им много задължени.

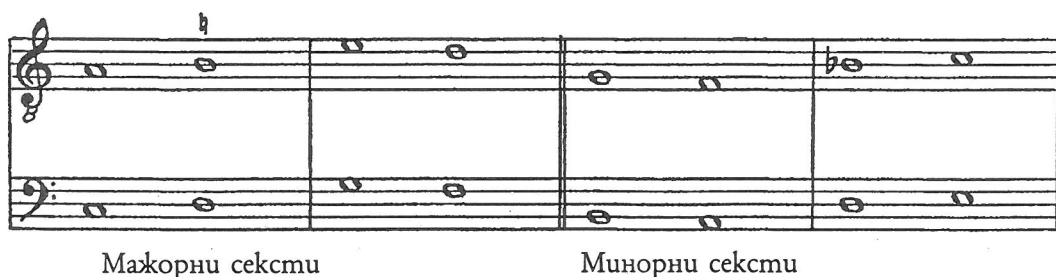
Можем да добавим, че съобразно дадените основания, два или повече несъвършени консонанса също не биха могли да се напишат последователно, такива като две мажорни терци, минорни терци, мажорни или минорни сексти, както е показано в Пример 42. Те не само са в противоречие с това, което казахме за перфектните консонанси, но и пораждаат горчивина в прогресията си, защото в движението на партиите липсва интервалът голям семитон¹¹³, на който се основава всичко добро в музиката. Без този интервал всяка прогресия на хармонията е твърда, горчива и почти дисонантна. Този ефект се поражда също от липсата на хармонични взаимоотношения между партиите, когато две мажорни терци или две минорни сексти се чуват последователно както ще видим. Накратко казано, трябва да се погрижим във всяка едновременна прогресия или движение на вокалните партии, най-малко една от тях, ако е възможно, да се движи чрез интервал от голям семитон. Това означава да направим по-възхитителна и сладка прогресията на хармониите, която произтича от движенията на гласовете в композицията.

Пример 42.



Мажорни терци

Минорни терци

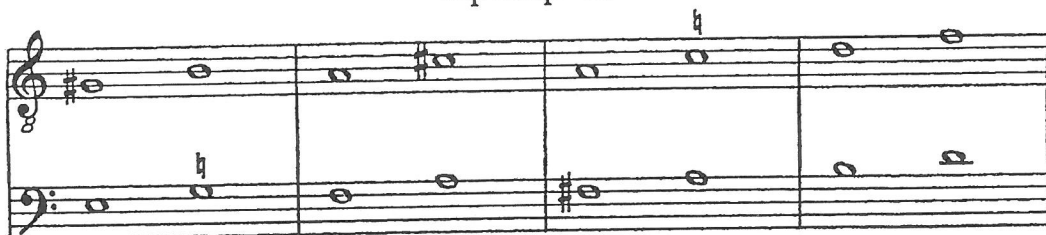


Това може да бъде лесно постигнато, ако последователните консонанси са от различен вид. След мажорната терца или секста може да бъде написана минорна или *vice versa*. След мажорната терца ще дойде минорната секста или *vice versa*. Мажорната секста ще бъде последвана от минорната терца и *vice versa*. За забраната на последователните свършени консонанси няма по-добро основание, отколкото за забраната на несвършените. Първите, да бъдем сигурни, са свършени консонанси; но последните са свършени в пропорциите си. Тъй както не може достоверно да се каже, че един мъж е повече мъж от друг, не може да се твърди, че една по-ниска мажорна или минорна терца или секста е повече или по-малко стойностна от една по-висока, или обратното. Щом като на това основание е забранено да се поставят последователно два свършени консонанса от един и същи вид, още по-забранено е да се пишат два несвършени от еднаква пропорция, защото те не са толкова консонантни, колкото свършените¹¹⁴.

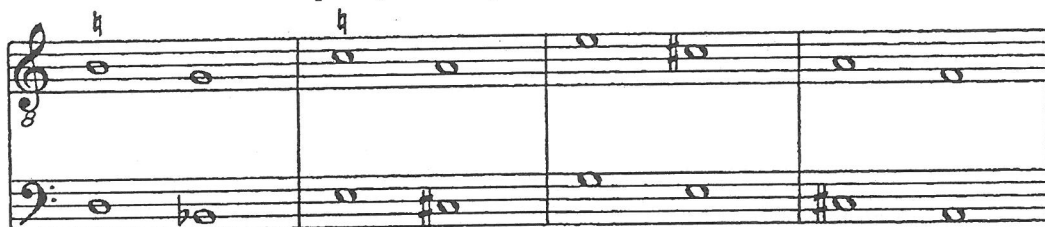
Истина е, че две последователни минорни терци, изкачващи се или слизащи с една степен (тъй нареченото свързано или непрекъснато движение¹¹⁵), или две последователни мажорни сексти са поносими. Въпреки че в тези прогресии не се чува големият семитон и терците натурално са по-скоро жалостни, а секстите някак си твърди, малката разлика, откривана в движението на партиите, представлява известно разнообразие. По-ниската партия винаги се изкачва или слиза чрез малък цял тон, а горният глас чрез голям цял тон или *vice versa*¹¹⁶. Това радва ухото по начин, който е труд-

но да се обясни, още повече когато двата гласа на партиите са отделени чрез отдалечено хармонично съотношение. Но когато двете партии се движат с повече от една степен (което ние ще наричаме разделено или прекъснато движение¹¹⁷), при никакви обстоятелства не е възможно да употребим два или повече еднакви консонанса в последование. В добавка към нарушаването на даденото по-горе правило, партиите в такъв случай няма да бъдат разединени от далечно хармонично съотношение, както може да се види в Пример 43¹²⁰.

Пример 43.



Примери на терци

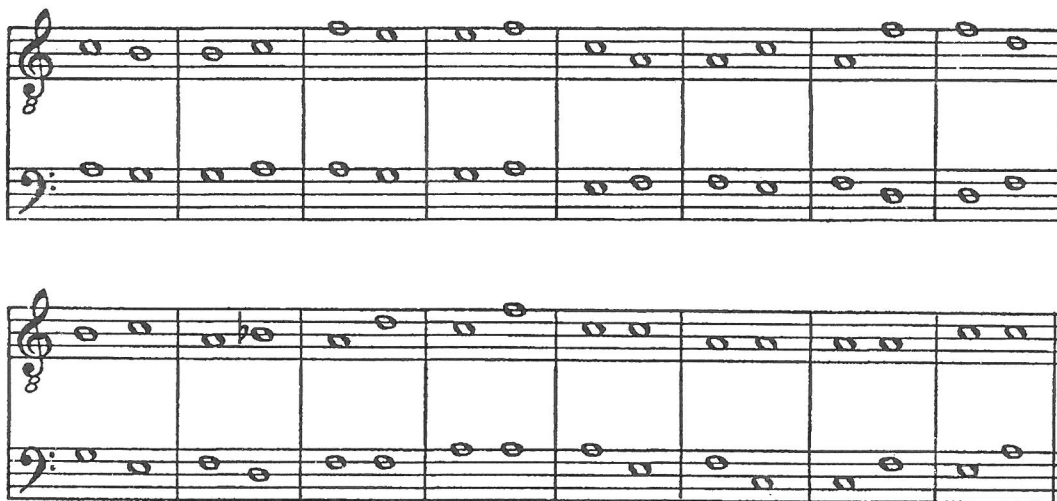


Примери на сексти

Когато е необходимо да се напишат последователни терци или сексти, за да се избегнат грешки, трябва да напишем първо мажорната и след това минорната или *vice versa*. Възможно е да употребим постъпенно или прекъснато (със скок, Я. К.) движение и всичко ще завърши добре. Трябва да се отбележи, че когато терца следва сектата или *vice versa*, едната трябва да бъде мажорна, а другата минорна; и това съблюдаваме независимо дали партиите се движат надолу или нагоре. Обаче когато една от партиите е неподвижна, това правило не може да бъде съблюдавано, без да се нарушат други, които, тъй като са полезни за композицията, ще

бъдат представени по-нататък. В такива случаи трябва да последваме мажорната терца с мажорна секста и минорната терца с минорна секста и *vice versa*, както в Пример 44.

Пример 44. Илюстрация на всичко, което бе казано



Трябва да добавим, че тъй както не са позволени последователните – и свършени, и несвършени – консонанси, последователните кварта са също така забранени във всяка композиция, макар че някои ги пишат в кратките раздели на композициите си, наричани *false bordone*¹¹⁸. Квартата е без съмнение свършен консонанс (както съм показал), но когато дискутирам писането на многоглас, възможно е да се върна на този въпрос.

ГЛАВА 30

Кога партиите на една композиция са в хармонична релация и как тогав да бъдат използвани септимапента и тритон

Преди да вървим нататък, искам да обясня какво имам пред вид под хармонична релация между партиите, за което споменах по-горе. Когато казваме, че партиите на една композиция нямат

хармонично отношение между гласовете си, искаме да кажем, че партиите са отделени чрез увеличен или намален диапазон, или чрез семидиапента, или тритон или подобен интервал. Хармоничната релация не се отнася просто до две едновременно звучащи ноти, различни по височина. По-скоро се явява сред четири ноти, съдържащи се в два гласа, които образуват два консонанса, както това може да се види в Пример 45¹⁹. Между нотите на едната партия и тези на другата се открива увеличен или намален диапазон, семидиапента и тритон.

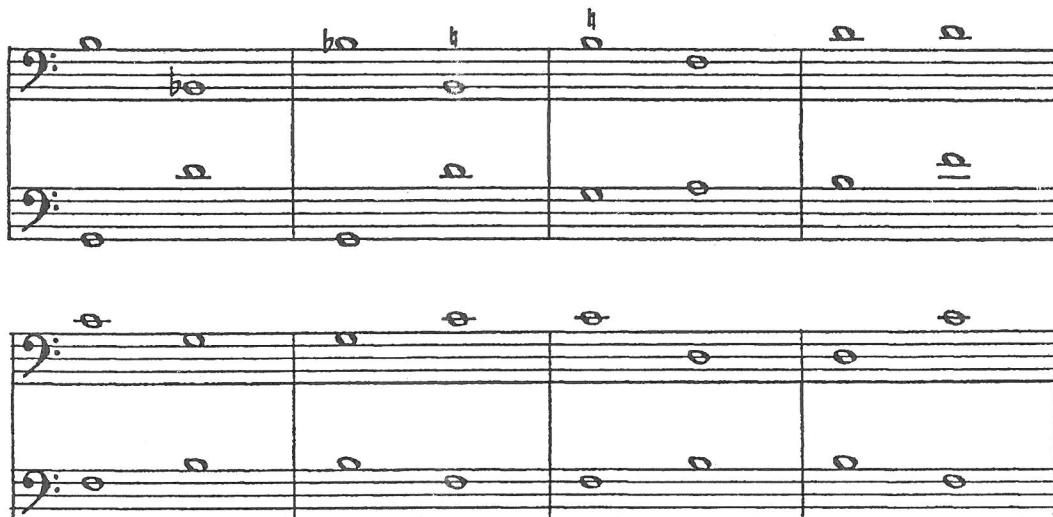
Пример 45.

The image shows two systems of musical staves. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with four measures. The first measure is labeled 'Увеличен диапазон' (Enlarged interval) and shows a large interval between two notes. The second measure is labeled 'Семидиапазон' (Septima) and shows a seventh interval. The third measure is labeled 'Семидиапента' (Septima) and shows a seventh interval. The fourth measure is labeled 'Тритони' (Tritone) and shows a tritone interval. The second system also consists of two staves (treble and bass clef) with four measures, showing similar harmonic relationships.

За да изчистим композициите си от всякаква грешка и да осигурим тяхната точност, нека да избягваме тази релация. По-специално, когато композираме за два гласа, тя е много неприятна за чувствителния слух, тъй като такива интервали не се срещат сред сонорните числа и не са изпявани в никой от родовете, независимо от противоположните виждания на малцина. Както и да би било, те са много трудни за пеење и имат лош ефект. Ужасявал съм се от тези, които не са го избегнали, като са оставили такива интервали за изпяване при определени партии на композициите си. Не мога да измисля никакво основание за това. Въпреки всичко, да откриеш тази релация между две партии и две мелодии е по-малко-

то зло, отколкото да я чуеш в една-единствена партия, което е още по-лошо и ухото бива още по-раздразнено. Защото ударът, нанесен от мнозина, освен ако не е по-лек, е също така гразнеш, както ако идва от един. Така тези интервали, които не са позволени в мелодичното движение, също трябва да се избягват в релациите между партиите. Това би станало когато, ако партиите се разменят, в резултат се появяват хармонично пропорционирани интервали от диатоничен род, т.е. ако от една нота на по-долната партия ние можем да се изкачим чрез основателен и удобен за изпълване интервал към следващия звук на горната партия и vice versa. Това може да се направи когато липсват нехармонични релации между двете партии на една композиция и когато партиите могат да се разменят без затруднения. Такива гласови замени са показани в Пример 46.

Пример 46. Размяна в партиите от предишния пример

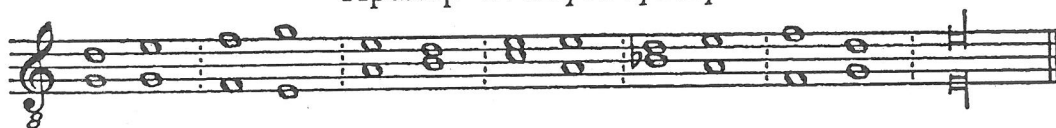


Когато такова едно кръстосване на партиите не създава истински, основателни и удобни за изпълване интервали, подобна прогресия трябва да се избягва, особено ако искаме да композираме правилно и без грешка. Вярно е обаче, че в многогласна композиция често е невъзможно да се избегнат подобни релации и да не се

достигне до подобна безизходица. Понякога се случва композиторът да пише върху тема, която го отвежда до нарушаване на правилото и, принуден от необходимостта, той ще го допусне, както когато партиите не могат другояче да бъдат изпети удобно или когато той иска да напише фуга или консеквенция, както ще видим по-късно. Но дори когато необходимостта го притиска така, той би могъл най-малкото да види, че тези дефекти се появяват в диатоничните степени и в собствените и натурални степени на лада, а не в тези, които са алтеровани, т.е. тези, които са индикирани в композицията чрез знаците \flat , \sharp и \natural . Когато са употребени по този начин, те нямат толкова лош ефект.

Би трябвало да отбележа, че наричам естествени грешките, които възникват по демонстрирания тук в първия пример начин; а инцидентни – онези, които се появяват, когато между истинските степени на лада се вмъква друга от различен порядък, която причинява усложнението. В третия лаг¹²⁰ например средната степен, $B\flat$ е често изпусната в полза на алтерования $B\sharp$. Между тази и предшестващата или последващата нота възниква едно от споменатите усложнения, както може да бъде видяно в Пример 47. Това е по-неприятно, тъй като истинската степен на третия лаг, $B\flat$ липсва на присъщото ѝ място, а вместо нея е налице алтерованият $B\sharp$.

Пример 47: Първи пример

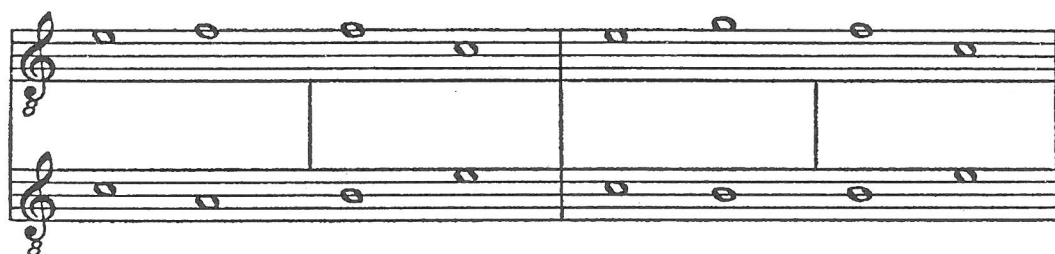


Макар че поради представените основания не можем да употребим тези [умалени и увеличени] интервали по показания начин, при случай можем да напишем семидианента в единично прозвучаване. Така можем да направим когато е непосредствено последвана от дитон [Пример 48]. Тук партиите могат да бъдат кръстосва-

ни без неудобство. Това се практикува от най-добрите съвременни музиканти, както и в миналото от някои по-стари. Не само семидиантената, но също и тритонът понякога са позволени, както ще видим. Трябва да се погрижим обаче семидиантената или тритонът да бъдат непосредствено предшествани от свършен или несвършен консонанс. Тогава семидиантената се смекчава от предшестващия и последващия ѝ консонанс по такъв начин, че ефектът вече не е лош, а е добър, както опитът го доказва.

Пример 48. *Втори пример*

Пример 49. Трети пример



ГЛАВА 31

*Съображения относно нехармоничните релации
в многогласни композиции*

Когато релации като тритон, седмианалента, седмианалезон¹²¹ и други подобни са поставени сами в контрапункта, без да са акомпанирани от други интервали, те са сред онези неща в музиката, които почти никога не са приятни. Трябва да се стремим да ги избягваме в прости композиции (тези за два гласа), както съм казал във всеки път, когато част от композицията е само за два гласа, тъй като ефектът ще е същият. В никакъв случай няма да бъде постигнато това, което наричаме собствено същинска хармония¹²³.

Тоест, не чуваме целостта на консонанса и хармонията, чиито крайни звуци са разделени от междинни звуци. А чуваме това, което наричаме несъщинска хармония¹²⁵, състояща се от само два гласа, без междинни звуци. Тъй като ухото по-добре улавя два гласа, отколкото три или четири, трябва на това основание в двугласното писане да се стремим към най-голямо разнообразие от хармонии и да избягваме споменатите релации, което не е трудно да се постигне.

От друга страна, считам, че в многогласни композиции не е толкова съществено да се избягват нехармоничните релации – както защото е много мъчно да се направи вярно без голямо затруднение, така и защото разнообразието в такива пиеси се състои не само в променящите се консонанси, но и във варирането на хармониите и подреждането на интервалите в отделните акорди. Не е същото в двугласната музика. Казвам това, защото често има неща, сами по себе си лоши и вредни, които, ако се смесят с други елементи, стават добри и благотворни. Точно както в лекарствата и сиропите има смъртоносни съставки, които в комбинация с други субстанции са здравословни¹²⁴. Така е и в музиката: има интервали и релации, които сами по себе си доставят малко удоволствие, но комбинирани с други, имат чудесен ефект.

Струва ми се, че трябва да съобразяваме тези релации веднъж, когато са използвани сами, и друг път, когато са използвани с акомпанимент. Разнообразието на хармонията при такива акомпанименти не се състои единствено в разнообразието на консонансите – както е при двуглас – а в разнообразието на акордите. Това произтича от позицията на нотата, която разделя квинтата в един акорд, или от позицията на нотата, която образува терца или децима над най-ниската партия на акорда. Когато тя е минорна, подреждането на акорда се определя от, или наподобява аритметична пропорция или аритметична средна. Когато е мажорна, подреждането на акорда е определено чрез, или наподобява хармо-

ничната средна. От това разнообразие зависи цялата различност и съвършенство на хармониите. Защото, както ще го обясня другаде, в съвършената композиция квинтата и терцата или техните съставни трябва винаги да са налице. Извън тези два консонанса ухото не може да желае звук в или извън крайните ноти на двата, взети заедно, което е напълно различно от онези между крайните тонове. Защото всички различни звуци, необходими за да се правят хармониите разнообразни, се появяват вътре. Докато краищата на квинтата са непроменяеми и винаги в същото съотношение (с изключение на някои случаи, когато е използвана друга несъвършена форма, както вече показах¹²⁵), краищата на терците са поставени различно вътре в квинтата. Не искам да кажа, че такива терци се различават в пропорция, а в местоположение. Защото, както вече казах другаде¹²⁶, когато мажорната терца е отдолу, хармонията е весела, а когато е отгоре, хармонията е тъжна. Така от тези различни позиции на терцата, поставена в контрапункта между краищата на квинтата – или над октавата – произтича разнообразието в хармонията.

Ако искаме да разнообразим хармонията и все пак да съблюдаваме, доколкото е възможно, правилата, дадени в Глава 29, трябва да пишем терците по следния начин. След като сме поставили първо мажорната терца, която образува хармоничната средна, тогава поставяме минорната терца, която образува аритметичното разделяне. Все пак, при писането на многоглас това не е толкова задължително, както при двугласа. Не би ни било така лесно да съблюдаваме това редуване, ако главната ни грижа са споменатите фалшиви релации, защото докато се опитваме да ги избегнем, бихме продължили за известно време без промяна едно от двете разделяния. Резултатът ще е композиция, в която навремени тъжна музика ще е написана към изпълнени с радост слова или *vice versa*, неоправдано. Не искам да кажа, че композиторът не може да напи-

ше две последователни аритметични разделяния (минорни терци, Я. К.), но че той не трябва да пише множество едно след друго, поради риска да придобие на цялото меланхоличен вид. Но писането на множество последователни хармонични разделяния (мажорни терци, Я. К.) няма да гразни, когато те се образуват върху натурални степени или от оправдани алтерации, защото тогава хармонията е с подредени по правилата партии и ще достигне най-добрия си край и най-добрия възможен ефект.

Все пак, когато две партии се качват или слизат с една или две степени, средната би варираше, особено когато [фалшивата] релация на тритона или семидиантната би могла да се появи между тези две партии. Това би станало, когато в случай на движение на една степен има две последователни мажорни терци¹²⁷ и в случай на движение на две степени с две минорни терци¹²⁸. Но когато релацията е тази на семидиантесарона и между алтерации като *b* и *#* или когато само един от тези знаци е налице, няма нужда винаги да я избягваме. Тъй като и двата случая са на хармонични средни, очевидно ще дадат добър ефект, въпреки липсата на разнообразие.

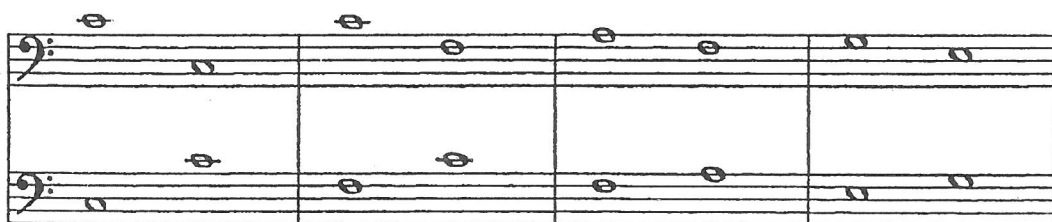
Никой не трябва да бъде изненадан от това. Усърдното изследване на консонансите, подредени съгласно един или друг метод, ще разкрие, че аритметичният ред – което прилича на аритметичната пропорция – е малко отдалечен от свършенството на хармонията, защото елементите му не са подредени на естествените им местоположения. От друга страна, хармония, която е резултат от хармонично или подобно разделяне, е свършен консонанс, защото частите на това разделяне са разположени и наредени съгласно свойствената грация на тази пропорция и съгласно натуралната секвенция на сонорните числа. Това може да се види в Глава 15 на Част I¹²⁹. Засега достатъчно за това; възможно е да се върна по-късно към темата, за да я осветля.

ГЛАВА 32

Как два свършени или несвършени консонанса от една и съща пропорция могат да бъдат написани последователно

Въпреки дадените по-горе основания, че два консонанса с еднаква пропорция не трябва да бъдат написани възходящо или низходящо един до друг, възможно е да се напишат последователно свършени или несвършени консонанси от същата пропорция, именно две октави, две квинти, два дитона, два семидитона, etc. Това може да се направи когато въпросните два гласа си разменят височините¹³⁰, движейки се в противоположно движение (Пример 50).

Пример 50. Позволен прогресии



При такава една размяна на степени между гласовете, консонансът не възниква от по-висока към по-ниска тонова височина или vice versa, а остава в първото си местоположение без да променя нито позицията, нито звука. Следователно не се чува разнообразие във височината. Тъй като не се чува разнообразие, не може да се каже, че има два консонанса от същата пропорция, употребени последователно по описания по-горе начин. По-скоро е един консонанс, който се явява повторно на същите степени, както е ясно за ухото. Винаги, когато партиите си разменят височини, възходящо или низходящо, и променят мелодията чрез

това противоположно движение, техните звуци са непроменени. Разбира се, може да има чуваема разлика, когато нисък глас пее по-висока партия и *vice versa*, но няма разлика в смисъла, който ни интересува сега. Както може да се види в Пример 51, където партиите задържат първоначалните си позиции, мелодията на всяка ще се състои от еднотонно.

Пример 51. Илюстрация на всичко казано по-горе



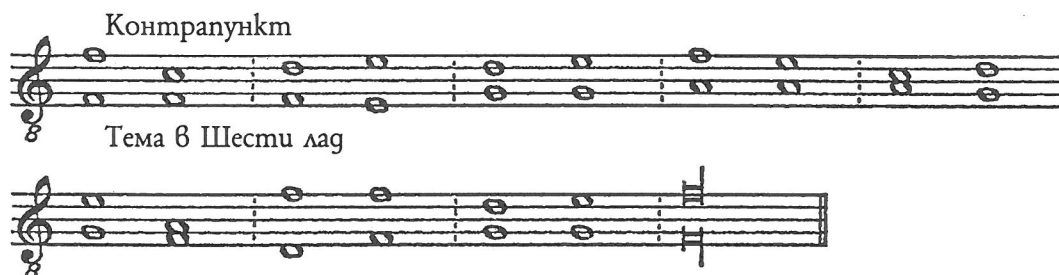
ГЛАВА 33

Два или повече свършени или несвършени консонанса от различни пропорции могат да бъдат написани последователно

Съществено е да се съблюдават току-що дадените правила, така че в резултат на разнообразието и начина на подреждане на консонансите в композицията, да се получи сладка и възхитителна хармония. След като са съблюдавали тези правила, музикантите са свободни да пишат в контрапунктите си каквито консонанси най-добре подхождат на съответните ситуации. Не трябва да се колебаят да напишат последования от свършени или несвършени консонанси, без посредничеството на други консонанси, стига да са от различни пропорции. Ние ще следваме тази практика, защото тя е и подходяща, и основателна. Когато е подходящо, ще пишем октава непосредствено след квинта или *vice versa*; и мажорна или минорна терца след всяка от тях. По подобен начин можем да пишем хексахорд след терца и *vice versa*, както изглежда подходящо, но винаги като се варират консонансите, както в Пример 52. Партиите винаги ще са развити чрез интервали, които могат да

се изпяват и ще са с прекрасна линия. Ако това се направи, хармонията ще бъде добра и приятна.

Пример 52.



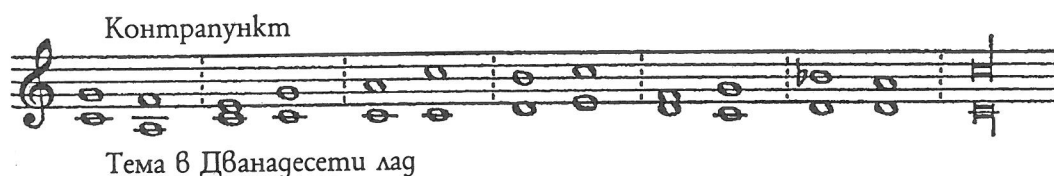
ГЛАВА 34

*След свършен консонанс е добре да се напише
несвършен консонанс и vice versa*

В натуралните поредици от хармонични числа съотношенията на свършените консонанси се появяват в последование, без да са прекъснати от някакъв несвършен консонанс, както може да се види в Глава 15 от Част I. Тогава несвършените консонанси следват в последование, без да бъдат прекъсвани от някакъв свършен консонанс. Ние не трябва да си въобразяваме, че в композициите си старите музиканти са подредили консонансите си по този начин, но въпреки това винаги трябва да се водим от тези числа. Те са знаели добре, че такива последования на свършени или несвършени консонанси биха им донесли не само известна досада, но също така и трудност. Фактически ще е почти невъзможно за писането по партии¹³¹ да достигне желаното свършенство и да даде гласови линии, чиято красота е най-важното за композицията. За да се избегне тази трудност, нека да изграждаме нашите контрапункти така, както те са го правели: поставяне на несвършен консонанс след свършен и vice versa, както терца или секста или техни съставни след октава или квинта и vice versa, по показания в

Пример 53 начин. Само добра, изящна, възхитителна и съвършена хармония може да бъде резултатът от този вид вариране. Разбира се, винаги трябва да следим дали правим партиите възможни за изпяване, както вече казах. Само чрез добре планирана комбинация на толкова много неща ще постигнем най-добрата от съвършените хармонии.

Пример 53.

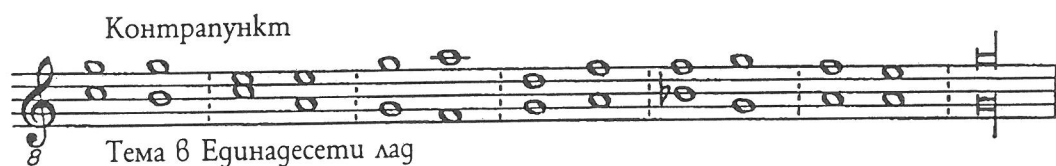


ГЛАВА 35

Партиите на композицията трябва да се движат в противоположно движение

Казано бе по-горе, че хармонията се прави от антиподи или противоположности. Това се прилага също спрямо едновременно движение на различни партии. Винаги, когато е възможно – и това отговаря на старата практика – когато партията, спрямо която се пише контрапункт, т.е. темата, се изкачва, контрапунктът трябва да слиза и vice versa. Все пак, не е грешка, ако ги оставим да се движат в една и съща посока, в интерес на по-гладкото движение на гласа. Ако се следват моите внушения, няма съмнение, че симултанното движение на партиите ще има добър ефект. Това може да се види в Пример 54.

Пример 54.



ГЛАВА 36

Партиите на композицията могат да се изкачват или спизат заедно

Въпреки че има музиканти, убедени в съблюдаването на това правило, не трябва да се мисли, че е фатално да се отклониш от него. Ако правилото бе винаги задължително, то би било ненужно ограничение за музиканта, възпрепятствайки го в постигането на грация и елегантност на линията и пълна хармония. Той не би могъл, ако се насилва да съблюдава неизменно правилото, да пише, когато избира fuga или консеквенция – възхитителни похвати за композитора, при които една партия имитира друга, както ще видим по-късно.

В случай, че бихме спазвали правилото винаги, щом е възможно, то когато гласовете се качват или слизат заедно, трябва да се стремим да организираме движенията им по такъв начин, че да избягваме неприятното за ухото звучене. Следователно когато пишем два последователни свършени консонанса, трябва да внимаваме щото партиите да се движат едната чрез скок, а другата постъпно. По този начин можем да редуваме големи и малки интервали, такива като октавата и квинтата, без да гразним сетивата, както може да се види в Пример 55.

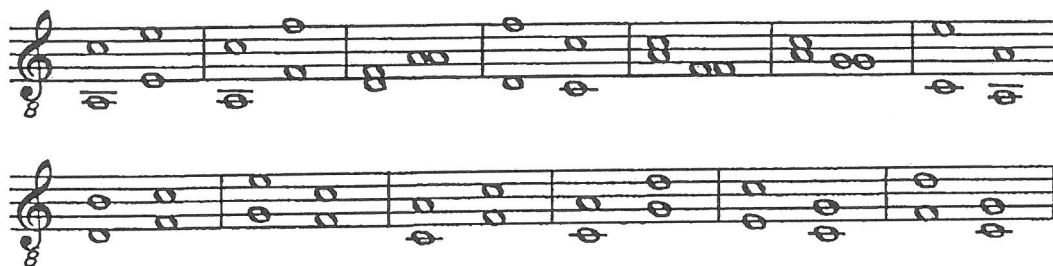
Пример 55. *Приетавиви прогресии*¹³²

Низходящото паралелно движение на партиите е най-добро в ниския регистър, тъй като движенията на тези ниски тонове са естествено бавни; и колкото по-нисък е регистърът, толкова по-добре. Бавното движение улеснява долавянето на различието на

видовете, в сравнение с възможността при по-високите звуци, които възникват от бързото движение. Във високите звуци има тенденция видовете да звучат сходно, особено когато партията се изкачват заедно от по-малък свършен интервал към по-голям. Но днес музикантите не се притесняват от тези неща и пишат без колебание такива паралелни пасажи. Следователно аз само ще препоръчам те да бъдат използвани нестеливо в двугласното писане, при което ухото ги улавя много по-лесно, отколкото в многоглас, където тези ефекти се затъмняват от броя на гласовете и техните движения.

Също не е похвално в двугласния контрапункт да се чува възходяща прогресия от несвършен към по-малък свършен консонанс, при скокове в гласовете. Нито две партии да се качват или слизат едновременно по този начин от свършен или несвършен консонанс с голяма пропорция към свършен консонанс с по-малка пропорция, като терца към унисон или децима към октава. Чувствителното ухо винаги ще бъде раздразнено от такива прогресии. Друг нежелан ефект е този на секстата, предшестваща квинтата при гласове, които се движат нагоре или надолу заедно, дори ако единият глас се движи постепенно, а другият скачащо, както може да се види в Пример 56. Опитът ни е научил за въздействието от тези движения върху ухото. Защото природата ненавижда всяко нещо без пропорция или мяра и се наслаждава на нещата, които ги притежават.

Пример 56. *Забранени прогресии*¹³³



Обратното, позволено е да се напише голям несъвършен консонанс, последван от по-малък съвършен, когато партиите се изкачват заедно, стига горната партия да се движи постъпенно, а долната чрез скок. Също така е позволено движение от по-малък несъвършен консонанс към по-голям съвършен консонанс, когато долният глас се движи нагоре постъпенно, а горният глас скача и vice versa. Също така е задоволително за един несъвършен консонанс от по-малка пропорция, отколкото за интервала, който следва, да върви към октава в право движение, ако единият глас се движи постъпенно на голям семитон, както в Пример 57.

Пример 57. *Приетави прогресии*¹³⁴

Един съвършен консонанс може да върви към един несъвършен консонанс при едновременно изкачващи се или слизащи партии, ако едната партия се движи постъпенно и несъвършеният консонанс е от по-голяма пропорция, отколкото съвършения. Също така е позволено да се напишат два последователни консонанса със скокове в двата гласа, ако единият глас се движи чрез семитон (Пример 58). И двата гласа могат да се движат в една и съща посока, когато горният скача на терца и долният на квинта, за да се отиде от терца долу до квинта горе или от квинта горе до терца долу. Вярно е обаче, че скокът на дитон, особено низходящият, звучи някак горчиво и е по-добре да се избегне, както опитът показва.

Пример 58. *Добри прогресии*

Но да се качваш от квинтата към гитона е позволено (Пример 59), защото въпросните прогресии на гласовете не само са поносими, но всъщност са много приятни. Получава се най-голям сонорен ефект, защото партиите вървят към по-високи ноти, където се пораждат бързи движения. Тези бързи движения затъмняват грубостта, която може да се изяви при бавните движения на ниските ноти¹³⁵.

Пример 59. Приетативи прогресии



Свърхдълго би било да давам пример за всяко възможно контрапунктично движение и прогресия и да отбелязвам основанията за всяко от тях. Казаното дотук ще е достатъчно и ще служи като ръководство за разграничаване на добрите прогресии от лошите. Ако дадените правила биват усърдно съблюдавани, не ще е трудно да се придобие способността да се правят такива разграничения.

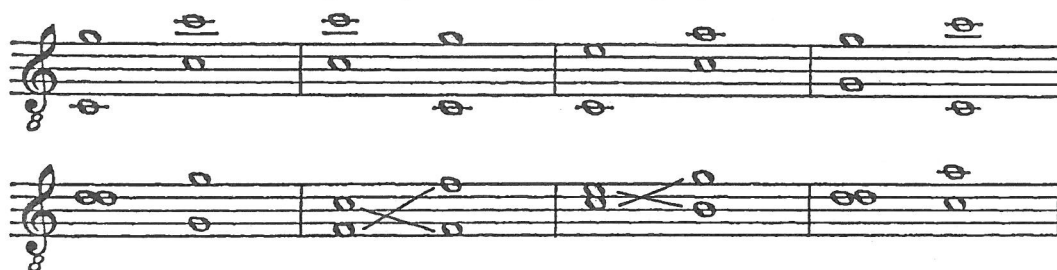
ГЛАВА 37

Скокове и широко раздалечени гласове трябва да се избягват колкото е възможно повече

Преди всичко, нека видим, че партиите на една композиция – в противоположно, както и в право движение – се движат постепенно колкото се може повече и че не се раздалечават широко една от друга. Последното възниква когато едната скача на октава и другата на квинта или кварта или нещо подобно, както е илюстрирано в Пример 60. Такива отстояния са трудни за пеене, тъй като не е толкова лесно да интонираш тоновете височини и да преценяваш интервалите и консонансите при ско-

кове от такъв вид, както при тези, които обхващат съседно движение със скачащо движение. Освен това, те предизвикват някои неприятни за ухото ефекти. Трябва да се отбележи, че колкото по-ограничени са движенията, както е при движението по степени, толкова по-удобни са за пееие. Също така те са по-благоприятни за една възхитителна хармония, отколкото са скачащите движения, защото съседните движения са по-естествени, тъй като естественият път да се премине от единия край до другия е чрез удобните степени. Следователно ние адмирираме такава близост като най-наподобяваща натуралното състояние. Августин отбелязва в Книга II, Глава 10 от неговите *De musica*, че колкото по-тясно две партии се приближават към еднаквостта, толкова са по-достойни за одобрение, макар че той говори за друга материя [не за музика]. Широките отстояния не са действително дисонантни. Те предизвикват, както казах, вид страдание за ухото. Нека следователно да избягваме тези отстояния, за да направим нашите контрапункти приятни, сладки, сонорни, хармонични и изпълнени с хубава мелодия.

Пример 60. Забранени прогресии



ГЛАВА 38

Как да се претинава от един консонанс в друг

Мнозина считат, че просто за да избягнат безпорядъка, който се появява в резултат на нарушаването на горните правила, някои музиканти са решили, че придвижвайки се от един консонанс

до друг, биха отишли винаги до най-близкия такъв. Така от унисона се отива в терцата, от терцата в квинтата, от квинтата в секстата, от секстата в октавата, подобно и в обратната посока. По този начин отдалечените движения са избегнати. На пръв поглед едно очевидно правило, което не изисква обяснение, тъй като включва положения, които са не само полезни, но са и необходими за тези, които биха искали да пишат добра хармония и да доведат творбите си до съвършенство. Това не са чисти изчисления на науката или изкуството; те са естествено наблюдавани от мнозина.

Казват следователно, че преминаването от един консонанс в друг трябва да става от най-близкия такъв. Чрез това ще се разбере, че композиторът, движейки се от несъвършен към съвършен консонанс, трябва да бъде сигурен, че несъвършеният е действително най-близкият. В противен случай той ще пропусне да съблюдава това много необходимо правило. Така, за да се отиде от секста към октава, секстата трябва да бъде мажорна, тъй като мажорната секста е най-близо до октавата, а не трябва да пишем минорна, която е по-отдалечена от нея, както ще видим. Това правило трябва да бъде съблюдавано не само когато партията се движат в противоположно движение, но също когато един глас остава неподвижен, а другият се качва или слиза с две степени. Също така, когато секстата трябва да премине в квинта, трябва да бъде минорна; защото минорната е по-близо от мажорната. Това е особено важно, когато единият глас е неподвижен. Когато искаме да се придвижим от терцата към октавата, трябва да използваме мажорната терца, защото е по-близо до октавата, отколкото минорната; а гласовете трябва да се движат в противоположно движение, единият постепенно, а другият чрез скок. При движение от терцата към квинтата, когато единият глас стои, терцата трябва да бъде мажорна. Но терца-

та ще бъде минорна, особено при двугласно писане, когато гласовете се движат в постъпенно противоположно движение, или когато и двата слизат, единият чрез скок и другият постъпенно. В първия случай се употребява минорната терца, макар и поотдалечена, за да се избегне релацията на тритон между двете партии.

Когато от терца искаме да стигнем до унисон (който е основата на всички консонанси, макар че в действителност не се числи към тях), терцата трябва винаги да е минорна – бидейки най-близо – и партиите ще се движат в постъпенно противоположно движение. Ако партиите трябва да се изкачват едновременно, едната постъпенно, а другата чрез скок, терцата трябва да бъде винаги мажорна. Когато едната партия стои, а другата скача, терцата винаги ще бъде минорна. Казвам тези неща, имайки винаги предвид различните тонове, върху които ще употребим съвършения консонанс като завършек, както може да се види в Пример 61.

Когато се придвижваме от съвършен към несъвършен консонанс, това правило [отнасящо се до най-близкия консонанс] не е нужно да се съблюдава, стига движенията на партиите да се направляват от дадените по-рано правила. Основателно казвам това относно движението от съвършен към несъвършен (консонанс, Я. К.). Всяко нещо естествено търси собственото си съвършенство и най-бързия и най-добрия път към него. В тази дилемата съвършенство се приписва на съвършените консонанси. Както всеки знае, лесно може да се премине от съвършенство към несъвършенство, но обратното не е така лесно. Защото е много по-трудно¹³⁶ да направиш нещо, отколкото да го разрушиш или унищожиш. Следователно когато правим нещо различно от това, което съм описал, то е в противоречие с природния ред на нещата дотолкова, доколкото несъвършените консонанси участват

най-много в съвършенството, тъй като се приближават към съседните съвършени консонанси и следователно стават по-сладки и по-меки за ухото.

Пример 61. *Добри прогресии*¹³⁷



Някой може да възрази: щом като мажорната секста е по-близо до квинтата, отколкото до октавата – което е явно – защо обикновено я поставяме по-често преди октавата, отколкото преди квинтата, ако трябва да вървим от несъвършен консонанс до най-близкия съвършен? Моят отговор ще е, че въпреки мажорната секста да е по-близо до квинтата, отколкото до октавата, тя не е по-близо до квинтата, отколкото е минорната секста. Също така трябва да отбележим, че точно както сред съвършените консонанси октавата е по-голяма от квинтата, така сред несъвършените мажорната секста е по-голяма от минорната. Следователно по-големият от съвършените трябва да бъде съпътстван от по-големия от несъвършените. Защото те имат, бих могъл да го кажа, сродство или консенсус и е лесно да преминеш от едно нещо към друго без много усилия, когато има такъв консенсус. Следователно ние отиваме към квинтата от минорната секста, защото тя поделя консенсуса с нея и е най-близо до нея. По подобен начин отиваме към октавата от мажорната секста, тъй като те поделят консенсус и са най-близо една до друга.

Представяйки факт и определено условие, не виждам как от тях могат да бъдат изведени две различни и почти противоположни заключения. Да се употребяват тези консонанси по груп

начин следователно би било да постъпваш подобно този лекар, наречен Емпирик от Гален¹³⁸, който лекува различните болести с едно и също лекарство, пропускайки да съобрази дали болестта се предизвиква от гореща или от студена течност¹³⁹.

Следователно мажорната секста наистина следва октавата, докато минорната не; минорната секста най-добре акомпанира квинтата. Това може да бъде доказано чрез основание, авторитет и пример. Доказано е на първо място чрез основание по начина, който показах, както и чрез хармоничните числа, които дават съотношенията във всички консонанси в музиката. Мажорната секста има своята пропорция в съотношението *superbipartiente tertia*¹⁴³, съдържащо се (както вече казах другаде) в пропорцията 5:3, които са коренните членове на тази пропорция. Ако преминем по-нататък в естествения ред на споменатите числа, откриваме, че след 5 идва веднага числото 6, което образува с 5 минорната терца; а минорната терца, комбинирана с мажорната секста, дава октава. Сега ако поставим 3, което има две релации, с 5 и с 6, в натуралната поредица по този начин, 6:5:3, ние представяме начина, по който две партии се развиват, когато едната слиза, а другата остава неподвижна. Или, ако подредим по същия начин 10:6:5, ние представяме начина, по който два гласа се движат, когато единият се изкачва към октавата чрез скок на семидитон, а другият остава неподвижен. Отново виждаме необходимостта да се съблюдава даденото правило. Намираме го спазено също в порядъка между 15 и 9, пропорцията на мажорната секста, но не в нейните коренни членове. Точно както две партии, когато едната се изкачва чрез голям цял тон, а другата слиза чрез голям семитон, достигат възхитително октавата, така, поставяйки 8 над 9, с добавката на 16 под 15, като резултат получаваме пропорцията на диапазона (не в неговите коренни членове) между 16 и 8 в тази натурална поредица, 16:15:9:8.

Няма такава натурална поредица, която да позволява мажорната секста да премине в квинтата без помощта на цял тон. Също така е невъзможно да се премине от минорната секста към квинтата без помощта на семитона. Това може да бъде разбрано с помощта на поредицата 50:45:30:27, в която квинтата се намира между 45:30, а малкият цял тон от всяка нейна страна. В поредицата 24:16:15:10 пропорцията на големия семитон е в центъра, а тази на квинтата – от всяка страна, между 24:16 и 15:10. Това представя партията, която се развива от ниското към високото или *vice versa*, докато другата партия в по-горния или в по-долния регистър не се движи. Тези пропорции не могат другояче да бъдат намерени в натуралната поредица на хармоничните числа, освен с голяма трудност и тогава те ще бъдат алтерации извън натуралната гама [gamut]. Аргументите, които току-що дадох относно мажорната секста и октавата, могат да бъдат също така добре приложени към минорната секста и квинтата, а и към другите консонанси, което няма да дискутирам, в интерес на краткостта на изложението.

И друго основание помага да се докаже, че при всеки гва несвършени консонанса, съставени от еднакъв брой степени, във всеки регистър мажорният се стреми да се разшири повече, отколкото минорния; а минорният се стреми повече да се свие и да стане дори по-малък. Като че ли мажорният има повече устремност от минорния. Щом като нещо желае и е склонно към подобни неща, мажорната секста, по-свършена от минорната, се стреми повече да бъде близко към октавата, която е по-свършена от квинтата и от всеки друг свършен интервал, както вече казах¹⁴⁰. Минорната секста, по-малко свършена, се стреми към тази, която е най-подходяща на собствената ѝ природа, най-малко свършената квинта, била тя в по-долния или в по-горния регистър. Това наблюдение е потвърдено от Franchino Gaffurio, който

заявява, че в природата на мажорната секста е да отива към октавата, а на минорната – да отива към квинтата¹⁴¹. Това е природата на тези консонанси и трябва да се отбележи, че тази природа и тази тенденция са неизменни. Следователно когато те са написани в композициите по начин, противоположен на техните тенденции, писането е противоестественно. Освен това, всяко нещо, използвано по противоположен на природата му начин, е предопределено да има неприятен ефект, тъй като е възпрепятствано да достигне свойствения си край. Можем да заключим, че винаги когато тези консонанси се употребяват в контрапункта по противоположен на природата им начин, те ще са неприятни за ухото.

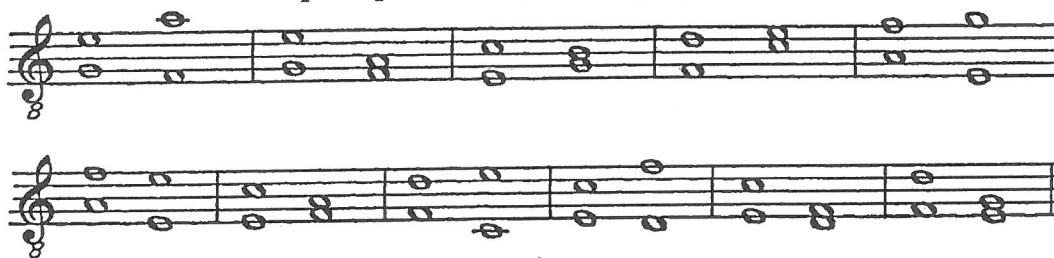
Сега вече можем да проверим истината на тези твърдения по отношение на опита и да дойдем до обещания пример. Ще се види, че най-добрите ефекти са резултат от употребата на препоръчаните по-горе похвати. Природата¹⁴², която притежава юрисдикцията върху всяко нещо, е устроила така, че не само хората с музикален опит, но и необразованите, и дори селяните – които пеят по техния си начин, без да разсъждават върху него – са привикнали да преминават от мажорна секста към октава¹⁴³, сякаш природата ги е учила. Това е най-очевидно в каденците навсякъде в тяхната музика, както всички музиканти могат да чуят. Може би това е убедило Franchino [Gaffurio] да посмее да каже, че каденцата е единственото място, в което мажорната секста трябва да се придвижи към октавата, защото тогава композицията стига до завършека си. Но на мен ми се струва, че трябва да противореча на неговата бележка, която току-що цитирах. Ако трябва да се подчиним на природата на тези два интервала, мога само да заключа, че твърдението му е необмислено. Защото няма да е легитимно да преминем от мажорната секста към квинтата, нито от минорната секста към октава-

та, тъй като нито една от тези две прогресии не е естествена за споменатите консонанси.

За да направим правилото лесно за следване, всяка прогресия от несвършен към свършен консонанс трябва да включи най-малкото в една партия степенята на голям семитон, изразен или загатнат. За тази цел хроматичните и енхармонични степени ще се окажат много полезни, стига да са написани по начина, който ще бъде описан другаде.

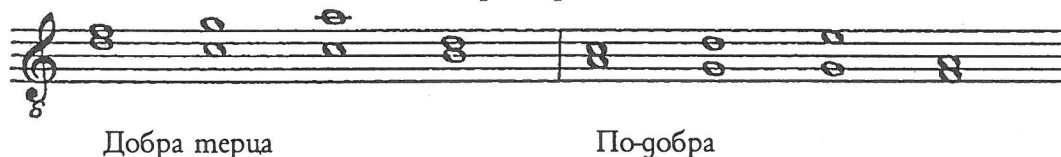
Не винаги е удобно за композитора да преминава от мажорната секста към октавата, от минорната секста към квинтата и от минорната терца към унисона по вече описания от мен начин. За да знаят всички как да процедурат в такива случаи, съм добавил няколко примера (Пример 62). В тях може да се види колко много пътища има за преминаване от двете сексти, двете терци и свързаните с тях консонанси, към други консонанси.

Пример 62. *Свършени прогресии*¹⁴⁴



Накрая трябва да се отбележи, че това, което казах относно простите консонанси, се прилага също така и към техните съставни. Още един съвет: когато две партии на една композиция слизат заедно от мажорна секста към терца, по-добре е терцата да бъде мажорна, отколкото минорна, макар че и двете са добри. Защото тогава горната партия слиза много по-лесно и двете ще слязат несъмнено в консонанс, който по-тясно ще се доближи до свършенството, както може да се чуе и види в двата примера, дадени в Пример 63.

Пример 63.



ГЛАВА 39

Как да завършит една композиция

Музикантите желаят композициите да завършват на съвършен консонанс, понеже виждат ясно, че съвършенството на всяко нещо зависи и се преценява по неговия край. Откривайки, че сред консонансите не може да има по-съвършен от октавата, установяват правилото, че всяка композиция трябва да завърши на октава или на унисон, а не на друг интервал. Правилото е пренебрегнато само поради малко на брой скудоумни преценки. Ако искаме да следваме тези, които установяват и съблюдават добри правила, ще завършваме нашите композиции чрез един от споменатите консонанси, защото те са по-съвършени от другите. Правилото е добре обосновано дотолкова, доколкото при композициите, завършващи по друг начин, аудиторията остава в състояние на напрежение, очаквайки финално съвършенство. Слушателите биха се чувствали като тези, които слушат реч и сякаш горят от нетърпение да се приближат към епилога и заключението, които ще я доведат до съвършенството ѝ.

Трудност възниква и когато композицията завършва по друг начин, именно със съмнение, що се отнася до нейния лад, както ще видим това в Част IV¹⁴⁵. Той се преценява по последната нота, или, по-добре, чрез основания на нея акорд. Ако последният акорд не е октава или унисон, би било лесно да се сбърка ладът, като се приеме най-горната¹⁴⁶ или най-долната нота на акорда за финал. Това би се случило, когато контрапунктът завършва с квинта,

терца или техни съставни, дотолкова доколкото не би било лесно да се реши кой тон – най-високият или най-ниският – е ключът към лада на композицията. За да бъде сигурно, такава преценка би била възможна само при грижливо слушане и проверка на формата и посоката на хармонията.

Следователно старите музиканти разумно са предложили това и другите дадени по-горе правила, всички много полезни и изключително необходими за онези, които желаят да композират винаги коректно. Всеки трябва да се стреми да ги оползотвори, защото, правейки това, ще печели доверие и уважение.

Но стига засега правила, отнасящи се до простия двугласен контрапункт, наречен нота-срещу-нота. Тези правила са съществени не само за този тип композиране, а служат също така и в другите видове контрапункт, прост или диминуиран, както ще видим.

ГЛАВА 40

Как да се пише прост контрапункт, наречен нота-срещу-нота, за два гласа

За да се стигне до прилагането на правилата, които дадох, сега ще демонстрирам как да се пише контрапункт, започвайки с най-простия, композиран за два гласа, нота-срещу-нота. След това ще преминем към диминуирания контрапункт и към други видове. За удобство на читателя и за да се избегне объркване, ще започна, подобно на добрите писатели и съставители върху дадена тема, с най-простите неща. Най-напред нека вземем бележка от това, което бе казано в Глава 26: необходимо е за тема на композицията или контрапункта да се избере тенор, от което и да било грегорианско песнопение. След това този тенор трябва да бъде разгледан подробно, за да се определи неговият лад и от-

там, свойственото му разпределяне на каденците, което ще укаже характера на композицията. Защото ако каденците се случи да са некоректно поставени и в повече от един лад, краят на композицията няма да е в съгласие с началото и със средата.

Нека приемем, че даденият в Пример 64 тенор е песнопение, избрано за тема. То е в първи лад¹⁴⁷. Първо, нека започнем коректно, в съгласие с това, което бе казано в Глава 28. Следователно първата нота на контрапункта трябва да направи съвършен консонанс срещу първата нота на темата. Направили това, ние ще придружим втората нота от темата със съвършен или несъвършен консонанс. Но това не може да бъде същият интервал като този, който разделя първите ноти, тъй като ще се наруши казаното в Глава 29¹⁴⁸. Трябва винаги да имаме предвид казаното в Глава 38, като държим гласовете заедно възможно най-близо и като избягваме големите скокове в двете партии, защото не искаме партиите да вървят много раздалчено една от друга, както казахме в Глава 37¹⁴⁹. Тогава можем да пристъпим към третата нота на контрапункта, комбинирайки я с третата нота на темата, варирайки както консонансите, така и степените, редувайки съвършени и несъвършени консонанси или като пишем последователно съвършени или несъвършени консонанси от различен вид, съгласно правилата от Глави 33 и 34. Ще направим същото с четвъртата нота на контрапункта и четвъртата на темата. И така нататък с петата, шестата и другите, докато стигнем до края. Следователно в съгласие с предходната глава, ще приключим контрапункта със съвършен консонанс.

Най-вече, трябва да се стремим да разнообразяваме контрапунктиращата партия чрез различни движения, избирайки различни тонове в ниския, високия и средния регистри, които да звучат в консонанси срещу темата. Най-важното, трябва да

гледаме контрапунктът да пее добре и да прогресира с колкото е възможно повече постъпенни движения. В това се състои една от красотите на контрапункта, която, както ще видим, добавена към много други желани характеристики, допринася за неговото съвършенство.

Всеки, който се придържа усърдно към този прост начин на писане, скоро ще бъде способен да разбере по-големите неща. Практикувайки писане на различни контрапункти върху една тема, над и под нея, той ще бъде все по-добре обучен в степените и отстоянието на всеки консонанс. Тогава ще може да подходи към разделяне на нотните стойности или към диминуиран контрапункт, следвайки предписанията, които ще дам. Ще пише партията понякога във fuga с темата, а понякога като нейна имитация, както и по други начини, които ще дискутирам. След това ще може да стигне до композиция за повече гласове, а чрез комбинацията от нашите съвети и собствените му дарования ще стане с времето добър и ерудиран композитор.

Тук дадох по-скоро общи, отколкото частни правила за писане на контрапункт върху определена тема. Композиторът може да стигне до контрапунктиращата партия посредством предварително дадени правила, упражнявайки собствения си интелект и преценка. Ако природата не го е дарила с тях, правилата и предписанията не ще му бъдат много полезни. Но в моя метод няма нищо изненадващо. Той е в сила във всяко изкуство и във всеки клон на обучението, защото всички, които се захващат с преподаване в изкуството и науката, са започнали от общите положения. По-скоро в тях, отколкото в безбройните подробности се състои науката. Правилата на поезията и на ораторското изкуство, както са дадени от Платон¹⁵⁰, Аристотел, Хермогенес, Цицерон, Квинтилиан, Хораций и други, засягат общи положения, а не подробности. Например Хораций, говорей-

ки общо за реда, който поетите би трябвало да следват при представянето на тема от историята или митологията в техните наративи, заявява:

Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
Ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
Pleraque differat et praesens in tempus omittat.¹⁵¹

Очевидно това правило е било добре познато на високо ерудицията Виргилий. Избрал като тема падането и опожаряването на Троя и странстванията на Еней, той започнал със странстването, нарушавайки хронологията, тъй като пътешествието е дошло по-късно. Разбирал е, че произведението му ще спечели по отношение на изкусност и величие, ако Еней разкаже историята на Дигона, когато съдбата го отвежда при нея в Картаген. Такъв е пътят на поетите, а също така и на художниците – защото рисуването е безмълвна поезия. Те приспособяват историята или мита, за да следват собствените си цели. Щом веднъж са избрали да обрисуват определена случка, те приспособяват действащите лица към замисъла си и ги съпътстват както смятат за най-подходящо, за да постигнат най-добрия ефект. Нито пък се колебаят да подредят фигурите по един, а не по друг начин, прави или седнали, стига да постигат най-добрия ефект и историята или легендата да е спазена. И наистина, безброй художници са изобразили една и съща тема по различни начини: например разказите за Лукреция, жената на Брут; за Хорацио, който воюва срещу тосканците на моста; и много други. Но всички версии имат една и съща цел: да представят избрания сюжет. Това може да бъде наблюдавано не само в представянията на един и същи обект от различни художници, но и от един и същ художник, който може да изобрази една и съща тема по различни начини.

И музикантът трябва да постъпва така. Той постоянно трябва да разнообразява своите контрапункти върху дадена тема и от всички възможни линии да подбира най-добрата и най-подходящата, тази, която ще направи неговата композиция най-благозвучна и най-добре подредена, а останалите да остави настрана. Ако някой пасаж, например някоя каденца, му се стори неподходящ за момента, трябва да го запази за друго по-подходящо място. Това трябва да прави винаги, когато фразата или периодът от текста не е завършен. Защото винаги трябва да се изчака, докато те завършат [за да направи каденца]. Също така ще внимава тя да е върху изисквания от лада на композицията тон.

Всичко това трябва да бъде съблюдавано от всеки, който иска да започне изучаването на контрапункта както трябва. Преди всичко, ще трябва много и много дни да практикува този тип композиция, така че да може лесно да навлезе в стила на диминуирания контрапункт, където, както ще се види, ще бъдат използвани много нови похвати. За да направя казаното разбираемо, предлагам няколко контрапункта от типа нота-срещу-нота, написани всички върху вече споменатата тема, някои наг, а други под нея (Пример 64). Изучаването им ще подпомогне асимилирането на нещата, които ще дам по-нататък, и ще намали усилията, необходими за усвояването им.

Всеки трябва да бъде предупреден, че писането на контрапункт от типа нота-срещу-нота не само изглежда, но действително е по-трудно от диминуирания контрапункт. Това е така поради ограничението всяка нота от темата да има само един консонанс срещу себе си, което не се прилага в диминуираното композиране. В диминуирания контрапункт всяка нота може, ако желаете, да има много консонанси, размесени с дисонанси, съгласно вкуса на композитора. В нота-срещу-нота не е лесно да се подредят партиите така, че да бъдат с постъпенни ходове и да са лесни за пеење,

особено когато трябва да бъдат написани много контрапункти върху една и съща тема и всеки от тях да се различава напълно от другите. Нека никой да не се отчайва въпреки всичко, защото коренът може да бъде горчив, а плодът да радва, тъй като е наистина сладък, приятен и възхитителен. Достойнството, както мъдрите казват, е в правенето на трудното, а не на лесното.

Пример 64.

The musical score for Example 64 consists of two systems of staves. The first system contains four staves, each with a different contrapuntal example. The second system contains four staves, each with a different contrapuntal example. The theme is in G major (one sharp) and 4/4 time. The examples are as follows:

- Първи пример, наг (First example, natural): Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Втори пример, наг (Second example, natural): Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Тема в Първи лаг (Theme in First lag): Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.
- Трети пример, пог (Third example, phrygian): Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.
- Четвърти пример, пог (Fourth example, phrygian): Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

The second system contains four staves, each with a different contrapuntal example. The examples are as follows:

- Първи пример, наг (First example, natural): Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Втори пример, наг (Second example, natural): Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Тема в Първи лаг (Theme in First lag): Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.
- Трети пример, пог (Third example, phrygian): Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

ГЛАВА 41

*Унисонът и октавата трябва
да се избягват колкото е възможно
повече в контрапункта*

За да доставят нашите композиции максимум удоволствие на слуха, ще дам тук няколко съвета, които допринасят за красотата и грацията в контрапункта. Първият е, че доколкото е възможно, композиторът трябва да избягва унисона в контрапункта си и да използва твърде малко октави. Както казах, унисоните действително не се броят сред консонансите, а и октавите, защото приличат до известна степен на унисоните и не са така приятни за слуха, както останалите консонанси. Това не е лишено от логика. Старите автори са използвали музикалните релации за да модерират и регулират много науки, както и изкуствата – с респект към звуци, числа и пропорции. Всичко, което е добро и прекрасно в граматиката, риториката, поезията и много други изкуства, е благодарение на музиката (ако мога да се изразя така). Всичко това, твърди Августин, е научено от музиката¹⁵⁵. Подобаващо е тогава за музиката да бъде подредена по начина на другите изкуства и науки; по-скоро мисля, че заслужава порицание, ако музиката бе неподредена и без правила в съдържанието си, докато другите науки и изкуства са изпълнени със закони и са добре регулирани. Така граматиката, риториката и поезията са научили от музиката, че непрекъснатото повтаряне на един звук, каквото е многократното повторение на една сричка или буква във фразата на речта, е някак си неприятно за слуха. Гърците го наричат *какóфатов*, т.е. „бедна реч“ или „лош консонанс“. Например в реда „*O fortunatam natam me consule Romam*“ повтарянето на срички-

ме „патам“ и завършекът на „там“ носи малко радост на ухото. Или да вземем началото на писмото на Цицерон до Проконсула Лентулус: „Его omni officio“¹⁵³. Тук в три думи четири пъти се чете буквата „о“. Има безкрайно много други примери, всеки от които гразни ухото и не може да бъде понасян от чувствителния слушател.

Един музикант действително заслужава порицание, когато позволява подобни злоупотреби в композициите си, докато всички негови колеги от другите изкуства са прочистили тези неща чрез универсално правило. Такъв странен начин на говорене е забранен в прозата и в поезията, освен за специални ефекти. За музиканта е дори още по-важно да елиминира от произведението си всички неприятни звуци и всичко, което би могло да гразни ухото. Затова нека се пази да не изпада в такива грешки в композициите си; напротив, нека регулира своите хармонии по такъв начин, че да се чуват само приятни ефекти. Неговият контрапункт едва ли може да се приема за изчистен, ако подобни безредия се появяват често и без достатъчно основание. Такъв би бил случаят, когато много унисони и октави са написани в последование, отделени само чрез един-единствен друг консонанс, особено когато са върху същата нота, дори и когато партиите се движат чрез скокове. Ако обаче такива консонанси са подредени както в Пример 65, те сигурно ще бъдат възприемани с благодарност от култивирания слушател. Не казвам, че не трябва да бъдат използвани, а само че биха могли да бъдат употребявани рядко. Когато се случи композиторът да не може по друг начин да напише елегантна линия, която да се пее добре и лесно, той трябва непременно да ги употреби. Трябва обаче да ги раздели чрез други консонанси, а когато има избор, да предпочете октавата пред унисона, тъй като последният, както казах, никога не е консонанс.

Пример 65.

Контрапункт

Тема в Четвърти лаг

7

13

ГЛАВА 42

*Диминуиран контрапункт за два гласа:
как дисонансите могат да се употребяват*

Контрапунктът нота-срещу-нота е необходим за всички начинаещи, за да им даде опит в разпознаването на местоположението и големините на консонансите. Когато един ученик започне да го пише добре и вярно, вече може да премине към диминуирания контрапункт. Първата стъпка, както и при простия контрапункт, е изборът на тема. Няма нужда да се самоограничаваме с ноти с еднаква стойност, както при простия контрапункт. Макар че са позволени само консонанси, в диминуирания контрапункт са позволени и дисонанси, когато са упот-

ребени рядко, както ще видим. Те не могат да бъдат използвани произволно и без правило, а внимателно, целеустремено и смислено. В противен случай ще се пороги объркване, а това трябва да се избягва във всичко – и най-вече в музиката.

В илюстрираните по-рано прости контрапункти, всяка нота от темата получи съответстваща нота със същата стойност в контрапунктиращата партия. Сега ще бъде позволено срещу всяка нота от темата, в контрапункта да се напишат различни по брой и стойност ноти, тъй както подхожда на целта. Но времевата стойност на нотите в контрапункта трябва да е равна на тази от нотите от темата, на която съответстват. Следователно над всяка семибрева от темата можем да напишем две миними; или четири семиминими; или една минима и две семиминими; или подобни комбинации. Изисква се обаче, когато две миними се напишат в контрапункта над една семибрева от темата, всяка от минимите трябва да бъде консонантна, защото тези две части на семибревата ясно се отбелязват от ухото, поради такта¹⁵⁴, който се състои от удар надолу и удар нагоре, както ще се види. Всяка част от такта получава една минима, а двете заедно са равни на семибревата в темата. Когато в контрапункта се желаят четири семиминими като еквивалентни на семибревата, тогава падащите върху удара нагоре и удара надолу семиминими трябва да бъдат консонантни¹⁵⁵. Следователно първата и трета семиминими ще бъдат консонантни; втората и четвъртата не е нужно да бъдат такива, но ако са, още по-добре.

Всичко, което казах, се прилага само когато контрапунктичната партия се развива постъпенно. Когато има скокове, необходимо е нотите, участващи в скока, да консонират с темата. От време на време може да бъде благоприятно да се напише

минима с лигатура или с точка, в такива случаи точката трябва да бъде консонанс, защото в противен случай тя ще предизвика явно неодобрение у слушателя. Докато точкуваната минима може да бъде написана на силно време, т.е. в началото на такта, или на слабо време. Първият метод може да бъде използван само в началото на двугласния контрапункт. Но вторият метод може да бъде използван не само в началото, а също и в средата, както може да се види в примера.

Също понякога композиторът може да редува консонантни и дисонантни миними, погрижвайки се обаче консонантните да се падат върху силния момент, а дисонантните – върху слабия момент на такта. Тогава те се развиват нагоре или надолу в непрекъснато съседно движение през много степени. Ако такъв пасаж се появява в началото на контрапункта, тогава точкуваната семибрева, ако приляга добре, може да се появи в самото начало, но не и в средата на композицията. Защото тук семибревата или точкуваната минима се употребяват само когато са синкопирани.

С изключение на тези случаи, в диминуирания контрапункт всяка нота от темата, т.е. от кантус фирмуса, трябва да има срещу себе си два консонанса, един върху силния момент и един върху слабия (Пример 66). Така употребени, дисонансите имат много грация, както опитът го доказва. Когато самата тема е диминуирана, с други думи е глас от полифонична композиция (*canto figurato*), нотните стойности в контрапункта могат да бъдат равностойни на тези от темата. Известно изящество е възможно дори когато процедураме по този начин едновременно с две диминуирани партии. Добре е, ако от време на време контрапунктът има ноти с по-голяма стойност, отколкото съответните ноти в темата, защото поне едната партия ще се движи и на силния, и на слабия момент.

Пример 66.

Първи пример, наг

Тема в Трети лаг

Втори пример, пог

4

7

10



Ако сред многобройните миними има една, която не се придвижва постъпенно, тя никога не бива да бъде дисонантна. Всъщност и двете ноти, участващи в изграждането на скока, трябва да бъдат консонантни. Но когато дисонансът е въведен постъпенно на втората минима (Пример 67), движението не гразни, поради относителната бързина на такива пасажи. Не е така обаче при движенията със скок, тъй като поради скока дисонансът е толкова забележим, че едва ли е поносим. Това е очевидно за всички, които имат усет към тези неща.

Възможно е да има дисонанс върху първата част от такта, когато този удар е зает от втората минима на синкопирана семибрева в контрапункта. Тогава първата част на такава нота е поставена върху слабото време [на предходния такт], а втората част [тази на дисонанса] пада върху силното време на такта. Такъв дисонанс е поносим, тъй като пеейки синкопираната семибрева, гласът се държи здраво. Чувата се известно увисване, едно замлъчване, което се забелязва посред ударите, произвеждащи тоновете и разграничаващи ги един от друг във времето. Така че ухото едва отбелязва този дисонанс, понеже не е достатъчно раздразнено от него, за да го възприеме напълно. Тъй като няма удар, движението изглежда слабо за ухото, което се стимулира от пулсациите. Когато синкопираната нота е така задържана, гласът губи живостта, която има при първия удар. Поради това

Пример 67.

Първи пример, наг

Тема в Осми лаг

Втори пример, пог

5

8

12

дисонансът, поставен на втората половина на синкопираната нота, е отслабен и едва доловим, скрит поради по-силното движение в другия глас, който в същото време сменя местоположението чрез по-подвижна прогресия. И така дисонансът преминава бързо. Макар че ухото е разгразнено до известна степен, то се компенсира от консонанса, който следва незабавно. Този дисонанс не само че не е неприятен, но дори е твърде приятен за ухото, защото дисонансът прави консонанса да изглежда по-сладък и по-мек. Това вероятно се дължи на факта, че всяко качество е по-осезаемо и забележимо при сравнение с неговата противоположност.

Синкопирана или не, първата част на семибревата никога не трябва да бъде дисонантна. Освен това трябва да се съблюдават два пункта [за синкопираната семибрева, описани по-горе]. Първо, дисонансът трябва да е последван от най-близкия до него консонанс. Второ, синкопираният глас трябва винаги да слиза с една степен и никога да не се качва. Следващото правило може да бъде полезно: когато дисонансът заема втората половина от синкопираната семибрева и образува секундов интервал срещу темата, по-добре е да бъде последван от терцата като най-близък консонанс¹⁵⁶. Квартата също се последва от терца при подобни обстоятелства. Септимата се последва от секстата, която е най-близо до нея. Съставните се третират по същия начин: ноната се движи към децимата, а така прави и ундецимата, както може да се види в Пример 68.

Обичайна практика на добрите музиканти е да се върви понякога от синкопирана секунда към унисон, стига партиите да са така подредени, че да вървят едновременно постъпенно, едната с тон, а другата със семитон. По подобен начин, квартата при синкопа може да бъде последвана от семидиапента (умалената, фалшивата квинта, ЯК) и непосредствено да се последва от

Пример 68.

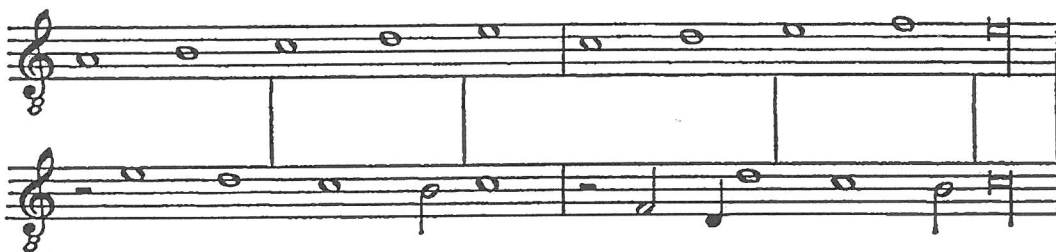
Първи пример, наг

Тема в Шести лаг

Втори пример, пог

мажорна терца, при условие че семидиапентата може да се използва благоприятно, без фалшива релация между двете партии (Пример 69).

Пример 69.

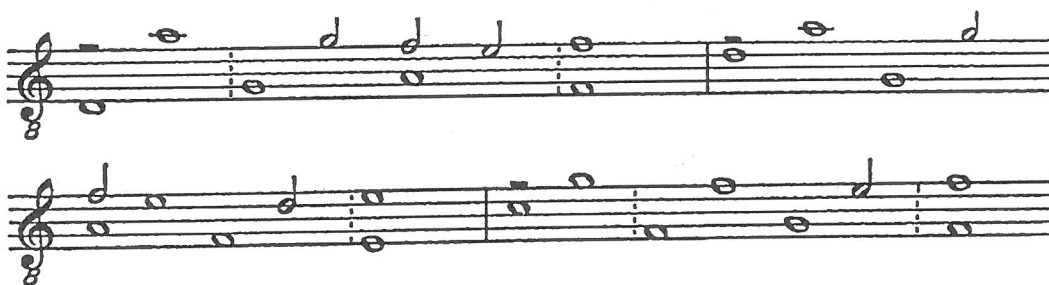


Квинтата обаче не може да бъде използвана по този начин, когато от кръстосаната релация възниква тритон, както е илюстрирано в Пример 70.

Пример 70.¹⁶¹

Обичайно за композиторите е ноната да бъде последвана от октава, движейки се в противоположно движение, единият глас се движи постъпенно, а другият скача нагоре с квартата или надолу с квинта, както е в Пример 71.

Пример 71. Много добре разрешени синкопи



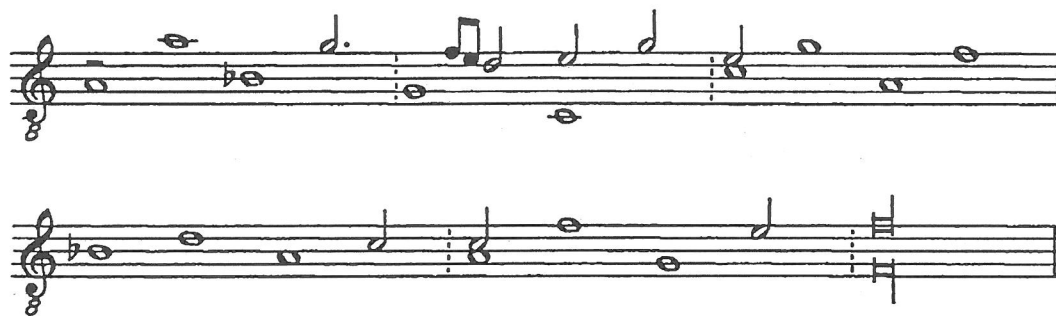
Трябва да се внимава нотата, в която се слиза непосредствено след дисонанса, да не бъде лигирана с консонанс, образувайки следващ синкоп, който да бъде изцяло консонантен. Нотата, която следва дисонанса, може да направи едно от двете неща: да слезе или да се качи постъпенно или чрез скок; или може да бъде лигирана към друга дисонантна нота, с която се комбинира, за да направи друг синкоп. Казвам „лигирана“ към друга нота, защото когато дисонансът в семибревния синкоп се разрешава чрез минимата, която непосредствено следва, и това е част от друга синкопирана семибрева или от точкувана минима, тогава първата минима може да се каже, че е лигирана към другата минима, а във втория случай към семиминима или точка. Допустимите образци са илюстрирани в Пример 72.

Пример 72. Елегантно направени синкопи



Синкопите, които добрите композитори не употребяват, са в следващите примери. Когато гаденото тук правило не се съблюдава, нотата, която следва дисонанса, не изпълнява свойствената си функция и дисонансът се разрешава студено, както го наричам, т.е. разрешението не компенсира достатъчно ухото за предходното гразнене (Пример 73).

И стари, и съвременни композитори допускат безпорядък в своите контрапункти. Понякога низходящо постъпенно движение е написано така, че мястото на консонанса се заема от дисонанс, било върху първата или втората семиминума на една

Пример 73.¹⁶²

звучаща минима, или на точкувана семибрева, или на синкопирана семибрева без точка. За да се избегне объркването в съзнанието на композитора, ще установим коя от двете семиминими трябва да бъде консонантна. Това е винаги втората, а не първата. Затова нейната употреба е обичайна при добрите и обучени музиканти, както и сред други, тъй като първата пада върху слабото време или втората част на такта. В крайна сметка обаче този похват е приемлива диминуция на прогресията от една минима към друга на терца отстояние, с попълнена дистанция заради по-добрата вокална линия и адекватност към текста, чието правилно произношение на гумите зависи от нотните стойности на мелодията. Такива образци са позволени и звучат добре, тъй като задържането на предшестващата нота и бързината на семиминимата (чието звучене и време преминава бързо) правят дисонанса по-незабележим. Следователно такъв дисонанс не гразни музикантите, стига ухото незабавно да усети консонантната нота, защото тя прави цялото приемливо.

Така когато една минима или семибрева (точкувана или не) е последвана от две семиминими по показания начин, първата семиминима може да е дисонантна, но втората трябва да е консонантна. Обаче когато са повече от две, можем да постъпим по друг начин: първата може да бъде консонантна и тогава остана-

лите ноти ще следват вече даденото правило. В някои случаи първата семиминима вместо дисонантна може да бъде консонантна. Тя е много по-често консонантна, когато прогресията е октава към квинта или *vice versa*, чрез противоположно движение в диминуиран контрапункт, както ще се види.

Разисквах всичко това за да освободя съзнанието на композитора от объркване. Не би било уместно, ако в такава подредена наука като нашата, която дава правила на всяка друга наука, има нещо в безпорядък. А такъв би бил случаят, ако тези семиминими са написани по един начин от някои композитори и по друг начин от останалите. Така, когато се композират подобни пасажи, било от желание за орнаментация или от необходимост, нека бъдем сигурни, че те следват правилата, дадени тук и илюстрирани в Пример 74.

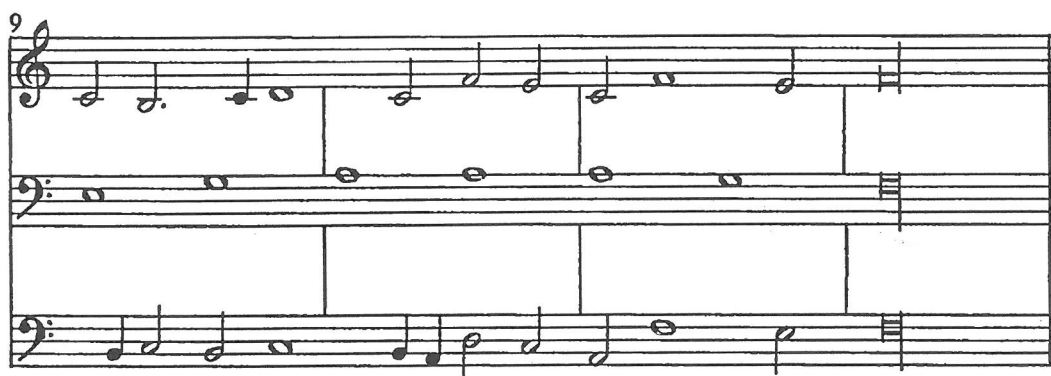
Пример 74.

Първи пример, наг

Тема [в Шести лаг]

Втори пример, пог

5



ГЛАВА 43

Методът да се пишат контрапункти над една партия или диминуирана тема

След като контрапунктистът е практикувал усърдно много дни върху грегориански теми и може да пише върху тях без грешка, ще поиска да върви по-нататък към други начини на композиране за два гласа. Смятам, че един добър път да се придобие тази сръчност е да се започне, като се вземе за тема част от полифонична композиция. Също така може да се съчини оригинална тема, ако това изглежда за предпочитане. Тогава може да пише контрапункт над или под темата, както си избере. Ако избере да пише своя собствена тема, възможно е да открие, че едната партия го подпомага да композира другата, така че темата и композицията да се съчиняват повече или по-малко едновременно. Това, което наричам тема, както казах по-рано, е или партията вече да е била написана от някого, или композиторът трябва да си я измисли. Колкото повече носи в съзнанието си правилата, дадени във връзка с контрапункта върху *cantus firmus*, толкова по-лесна ще бъде задачата му. Настоящият метод на композиране, наистина, е много по-свободен и спонтанен, защото било горната, било долната партия могат да бъдат диминуирани, по желание. Така една партия има малко по-

дълги нотни трайности от другата, или трайностите на двете партии си съответстват. Всички тези неща не са възможни по първия начин на писане. Накратко, композиторът може да пише всичко, което е най-подходящо, стига винаги партиите да стават за пееие и да прогресират с красота и елегантност, примесени с малко строгост.

Тъй като броят на възможностите е безкраен, не мога да дам частни правила за отделните случаи. По-скоро ще предложа два примера за илюстрация на похватите, които трябва да се използват при писане на такива контрапункти. Първият пример (75a) е написан върху предварително съществуваща тема, „Scimus hoc post-
trum meruisse crimen“, която е горният глас в двугласно произведе-
ние от Willaert¹⁵⁷. Втората тема (Пример 75b) е оригинална. Чрез изучаване на тези и подобни произведения лесно ще се постигне доброто обхващане на метода.

Пример 75a.

The musical score for Example 75a consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (treble clef with a 6/8 time signature). The lyrics are written below the vocal line.

System 1: The vocal line has a whole rest followed by a half note G4, then a half note A4, and a half note B4. The lute line has a whole rest followed by a half note G3, then a half note A3, and a half note B3. The lyrics are "Sci-", "mus", "hoc", and "nos-".

System 2: The vocal line has a half note G4, then a half note A4, and a half note B4. The lute line has a half note G3, then a half note A3, and a half note B3. The lyrics are "trum,", "me-", "ru-", "is-", "se", and "cri-".

System 3: The vocal line has a half note G4, then a half note A4, and a half note B4. The lute line has a half note G3, then a half note A3, and a half note B3. The lyrics are "men" and "su-".

Measures 1-4 of the musical score. The top staff is in C major, 4/4 time. The bottom staff is in C major, 4/4 time. The lyrics are: Sci- mus hoc nos-

Measures 5-8 of the musical score. The top staff is in C major, 4/4 time. The bottom staff is in C major, 4/4 time. The lyrics are: trum, me- ru- is- se cri-

Measures 9-12 of the musical score. The top staff is in C major, 4/4 time. The bottom staff is in C major, 4/4 time. The lyrics are: men su-

Measures 13-16 of the musical score. The top staff is in C major, 4/4 time. The bottom staff is in C major, 4/4 time. The lyrics are: psi: Chris- te sed no-

Measures 17-20 of the musical score. The top staff is in C major, 4/4 time. The bottom staff is in C major, 4/4 time. The lyrics are: bis mi- se- ran- do par-

Measures 21-24 of the musical score. The top staff is in C major, 4/4 time. The bottom staff is in C major, 4/4 time. The lyrics are: ce par- ce prae-

36

са- мур.

Пример 75b. Втори пример, изцяло в свободен стил, в Първия лад

6

10

14

18



ГЛАВА 44

Не е необходимо темата и контрапунктът да започват заедно

Не бих искал да се мисли, че музиката е така ограничена от предразсъдъци, че се чувстваме заставени от един неизменен закон да започваме всеки контрапункт по един и същи начин, т.е. с едновременно започващи тема и контрапункт, като че ли паузи в самото начало са били забранени. Паузите са били приети в музиката не толкова от необходимост, колкото от желание за орнаментиране, както ще го покаже по-късно. Не е грешка паузите, когато са подходящи, да се използват в началото на която и да била партия от композицията. Възможните паузи не са само бревата и семибревата, но също така и минимата. Това е в съгласие с практиката както на старите, така и на съвременните композитори,

които са си позволили тази свобода поради предлаганото от нея голямо удобство.

В такъв случай, за да се започне една композиция по този начин, нека единият от гласовете да запее в началото на такта. Другият глас ще влезе след минума пауза, обичайно наричана „въздишка“ [*sospiro*]. Могат да последват ноти от всякаква стойност, стига да не са по-големи от семибрева, която ще бъде синкопирана поради позицията ѝ след минума пауза. В първата част на такта трябва да се избягва започването на контрапункта или темата с ноти с по-малка стойност от семиминума. Това е много бързо движение за начало на композиция. Ако семиминумата е първа, тя винаги ще следва минума пауза. В това, както и във всичко, което правим, ще следваме природата, която винаги процедира с регулярност. Ако си вземем бележка от движенията в природата, ще забележим, че те започват бавно и увеличават скоростта си постепенно. Когато един камък пада от високо място, скоростта безсъмнено е по-голяма в края на падането му, отколкото в началото. Затова нека да имитираме природата в това отношение и да внимаваме, щото партиите на нашата композиция да не са бързи в началото. Това също се отнася към средата или края на една партия, ако гласът влиза отново след пауза: в такъв случай началната нота трябва да бъде най-малкото семибрева. След това, за да се отиде към по-бързо движение, ще трябва да напредваме чрез ноти с последователно намаляваща се стойност; например да последваме минумата със семиминума. Не казвам, че две или повече ноти с еднаква стойност не могат да се следват една друга. Семиминума може да бъде следвана от други семиминими и една минума от други миними. Но вървейки от дълготрайна нотна стойност към по-кратка, разумно е да го направим с непосредствено близки стойности. Това правило не е ненарушимо и не бих искал някой да смята така; предлагам го

само като пътеводна светлина за собствената преценка на композитора.

Сега едно предупреждение относно казаното от мен токущо по отношение на последованието на близки нотни стойности. Някои музиканти, експерти в това, което наричат квантитативен род, постулират четири разграничения на нотната стойност. За да индикират релацията на една нотна стойност към друга, те казват, че втората е „близка“, „отдалечена“, „по-отдалечена“ или „много отдалечена“ на първата. Така те казват, че една нота е „близка“ на другата, когато двете са съседни в поредицата, дадена по-горе в Глава 2. Такива са бревата и лонгата, семибревата и бревата, минимата и семибревата и т.н. Обаче в тази система не минаваме над минимата, която като предмет на промяна е последната стойност, както ще обясня по-късно. Когато една нотна стойност е прескочена и вместо нея е взета следващата, за избраната стойност се казва, че е „отдалечена“ на първата. Така семибревата е „отдалечена“ на лонгата, минимата на бревата и т.н. Когато две нотни стойности се прескочат, за втората се казва, че е „по-отдалечена“ част на първата, както е минимата спрямо лонгата и други подобно пропорционирани. Когато три стойности са прескочени, както е с минимата и максимата, за втората нота се казва, че е „много отдалечена“ част на първата.

За да се върнем към първоначалното положение, повтарям, че е позволено да напишем две или повече семиминими след минима пауза, точно както може да се отиде след минима, която е от еднаква стойност с паузата. Защото тогава всяка семиминима е близка на паузата, макар че в действителност паузата не се пее. Но такива семиминими са по-малко приемливи след пауза семибрева или с по-голяма стойност от семиминимата, защото тогава ще боравим с „отдалечени“ части. Също не е добре да пишем много черни ноти след минима пауза. Оправдано е да напишем две семими-

ними след точкувана семибрева или след синкопирана семибрева, тъй като частта, върху която тактът започва¹⁵⁸ – точката или втората част от синкопа – се счита отделена от другата чрез началото на такта¹⁵⁹; т.е. третира се като отделна минима, върху която пада ударът. Не е желателно обаче, независимо от факта, че има малко предупреждения относно писането на ноти в такъв ред, щото две или повече семиминими да падат върху неточкувана [или несинкопирана] семибрева, тъй като те са по-скоро отдалечени, отколкото близки части на семибревата. Макар че такива семибреви могат да бъдат удобни и сгодни за певците, прогресията без подходящи междинни степени от бавна нота към бърза ще бъде много осезаема.

ГЛАВА 45

Партиите трябва да са добре замислени; какво певецът трябва да съблюдава при изпълнението

Много трудна задача би било да обсъждам всеки незначителен аспект на композицията, а и за читателя би било много отегчително. Следователно ще пропусна несъществени неща и ще премина към други с известна значимост както за композитора, така и за певца. Първо, композиторът трябва да напише композицията си съгласно дадените по-горе правила и да не се отклонява от указанията, които имам още да добавя. Освен това трябва да внимава партиите му да са лесни за изпълняване, без никаква трудност. Защото хармонията е резултат (както казахме в Част II¹⁶⁰) от едновременното пеење на партиите в една композиция по такъв начин, че да не се гразни ухото. Хармония никога не може да произтече от неща, които не са пропорционирани едното към всяко друго. Затова нека той да се увери, че партиите могат да бъдат изпети и прогресират чрез истински и легитим-

ни интервали, образувани от хармоничните числа, било консонанси или дисонанси. Като консонанс означавам октавата, квинтата, квартата, терцата и други подобни като децимата. Последната може да бъде писана свободно, защото учителят на старите музиканти, Жоскен [Josquin], е написал не само децими, но и дуодецими, както може да се види в неговия мотет за пет гласа „Inviolata, integra, e casta es Maria“¹⁶¹. Дисонансите са големият семитон и тези форми на целия тон, чрез които един консонанс превишава друг, както съм показал в Глава 39 на Част II. Вярно е, че понякога се пишат също и септими, и нони, а и добри композитори ги използват, но те се срещат рядко. Обаче тритонът, семидианпентата и другите подобни не трябва да се използват, независимо от факта, че някои съвременни композитори ги пишат и оправдават прогресиите като хроматични – тъй като тези интервали не са образувани от хроматичните числа и не е възможно да създадат добър ефект в мелодията. Опитът показва, че те по-скоро грубо смущават ухото. Ако музиката е науката за добро пеене или за създаване на добра мелодия (*ben modulare*), както Св. Августин я дефинира¹⁶², и нищо друго не цели, как можем да включим сред композициите, които служат на тази цел, композиция, която съдържа такива грешки и е толкова неподредена, че е непоносима за окото, камо ли за ухото? Каквото бе казано в Глава 37, е приложимо и тук: винаги, когато е възможно, партиите да се развиват постепенно, тъй като тези движения са по-естествени, отколкото скоковете.

Следователно композиторът ще се стреми да направи партиите си лесни за изпълване и изградени от красиви, изящни и елегантни движения. Тогава слушателите му ще бъдат очаровани, а не раздразнени.

Нещата, които певецът трябва да съблюдава, са: на първо място трябва да има за цел старателно да изпълни това, което

композиторът е написал. А не трябва да е като онези, които, желаейки да бъдат считани за по-мъдри и с по-голяма стойност от своите колеги, се увличат по някои диминуции¹⁶³, които са толкова просташки и така неподходящи, че не само гразният слушател, но са и мъчителни поради хилядите грешки, такива като много дисонанси, последователни унисони, октави, квинти и други подобни прогресии, абсолютно непоносими в композицията. Има певци, които заместват написаните от композитора тонове с по-високи или по-ниски, изпявайки например цял тон вместо семитон или *vice versa*, което не само води до безброй грешки, но и гразни ухото. Задачата на певците трябва да бъде вярното изпълнение на това, което е написано, за да се изрази намерението на композитора, интонирайки коректно степените на точните им места. Трябва да се стремят да се приспособяват към консонансите и да пеят в съзвучие с естеството на гумите на композицията; радостните слова ще бъдат изпети радостно и с живо темпо, докато тъжните текстове изискват обратното. Най-вече с цел гумите да бъдат разбрани, те трябва да имат грижата да не допускат обичайната грешка да променят гласните звуци, изпявайки *a* вместо *e*, и вместо *o* или *u* вместо една от тях; трябва да образуват всяка гласна в съответствие с истинското ѝ произношение. Наистина е укоризнено и позорно за някои недодялани певци в хоровете и обществените капели, както и в частните камерни състави, да развалят гумите, когато трябва да ги изпяват съвсем ясно, лесно и акуратно. Например ако слушаме певци, които крещат някои песни – не мога да нарека това пеене – с такива сурови тонове и гротескни жестикулации, че изглеждат като че ли са маймуни, произнасяйки гумите „*Aspro core, e selvaggio, e cruda voglia*“¹⁷⁰, така че чуваме „*Aspra cara, e salvaggia e cruda vaglia*“, няма ли да избухнем в смях? Или още по-вярно, кой не би се вбесил, когато чува такива ужасни и отвратителни фалшифицирания?

Също така певецът не трябва да форсира гласа си в грезгав животински звук. Трябва да се стреми да модерира своя тон и да го съчетае с другите певци така, че нито един глас да не се чува над другите. Такъв форсиран глас създава шум, а не хармония. Защото хармонията се появява само когато много неща са темперирани така, че нито едно да не превишава друго. Певецът трябва да знае, че в църковните и в обществените капели трябва да пее с пълен глас, разбира се moderиран, както току-що казах. Докато в частни салони трябва да използва сдържан и сладък глас и да избягва викането. Певците в такива места трябва да приложат добър вкус, а не да заслужават явно порицание. Освен това трябва да се ограничават в движения на тялото и жестикулации, които ще подтикнат аудиторията към смях – това е в сила и за някои инструменталисти – сякаш танцуват. Но за да спра с тези неща, ще заключа, казвайки, че ако композиторият и певецът съблюдават онези неща, които подобават на тяхната уважавана дейност, няма съмнение, че всяка композиция ще бъде сладка, мека и хармонична, а слушателите – доволни и благодарни.

ГЛАВА 46

Партията не бива да остава дълго време в ниския или високния регистър

Да се продължава дълго време в ниския или високния регистър е уморително за певеца. Ако той има нисък глас и трябва да се задържи във високния регистър, гласът му ще отслабне и височината ще се понижи; същото е и с високния глас – принуден да пее продължително време долу, той ще е с тенденция да повишава. Това води до много дисонанси. Композиторият трябва да има предвид това и да пише по такъв начин, че да не се изисква от нито един глас да пее дълго време в ниския или високния си регистър.

Когато е написано гласът да се изкачва или слиза, то трябва да бъде добре обосновано и краищата на вокалните редове трябва да бъдат използвани само за кратко. Казах „добре обосновано“, тъй като съвременните композитори имат навика да се задържат по-дълго в ниския регистър. Не трябва да бъдат укорявани, че са го направили така, когато искат да изразят гуми, означаващи тежки и дълбоки неща, упадък, боязън, ридание, сълзи и прочее. Когато гумите означават висота, острота, възход, радост, смях и други подобни, те се задържат във високния регистър. Няма нужда да се остава прекалено дълго в тези крайни регистри. По-скоро е добре за партиите да достигат, покрай низините и височините, интермедиерни тонове, което поддържа разнообразието на мелодията. Гласът не трябва да бъде оттласкван извън естествените му граници, например сопраното да има тенорова партия или *vice versa*, нито да надвишава границите на лада на композицията. Всяка партия трябва да остане в естествените си граници, както ще видим в Част IV¹⁶⁵, когато ще говорим за излизането на партиите извън тях. Съобразявайки се с тези естествени граници, композиторът ще улесни певеца и ще допринесе за доброто и свършено съгласуване.

ГЛАВА 47

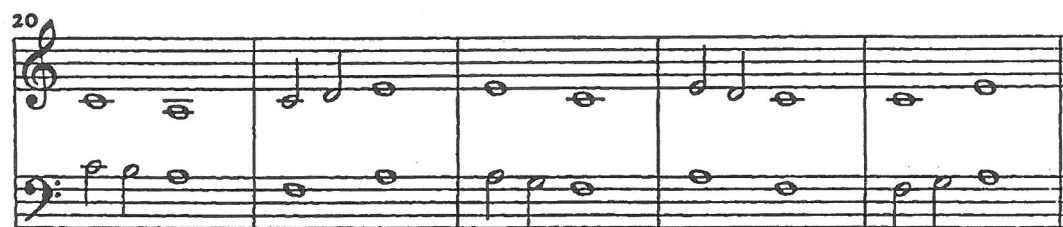
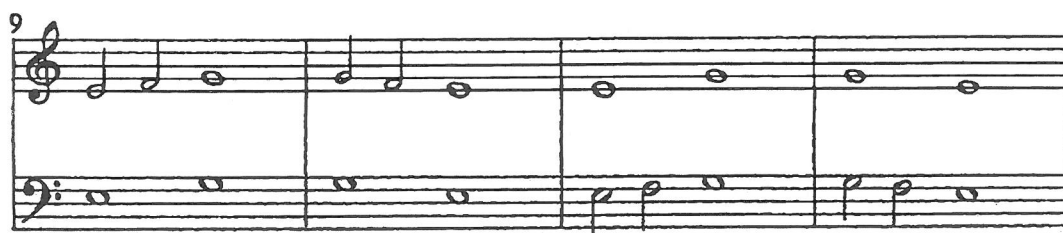
*Дисонанс или минимална пауза между два
свършени консонанса от един и същ вид,
възходящи или низходящи заедно, не претаква
ефекта на консекутивните консонанси*

Някои считат, че за два свършени консонанса от един и същ вид не е неуместно да се изкачват или слизат заедно без междинен консонанс, когато ги разделя дисонанс или минимална пауза. По този начин те мислят, че варират интервалите и избягват нару-

шаването на правилото, дадено в Глава 29. Всеки може да прецени колко много се заблуждават, като чуе дадените по-долу примери (Пример 76, 77 и 78). Тогава ще стане ясно, че дисонанс, поставен между два свършени консонанса, не променя хармонията; или променя ли това факта, че два консонанса са използвани последователно без междинен консонанс, тъй като музикантите знаят, че консонансите са главните елементи, докато дисонансите са инцидентни, както съм казал. Ако един дисонанс, който е звук, не може да промени ефекта на паралелизмите, то минималната пауза, която дори не е звук, а е белег за мълчание и отнемане, едва ли може да направи това. И така, консекутивните октави са забранени дори когато са разделени със септима или нона; аналогично два унисона, ако са разделени със секунда. Сега, макар че квартата и секстата са консонанси, както бе установено, и макар че в хармонията се проявява известна промяна, когато за разделянето на две квинти се използва една от тях, въпреки това никоя от тях не трябва да бъде използвана, освен в многогласните композиции. Защото в простата музика те пораждаат определено неприятно усещане, което е трудно да се опише, но е очевидно в Пример 76.

Пример 76. Забранени прогресии





В късите пасажу на композициите си композиторите понякога пишат една минима в октава над или под семибрева, последвана от две постъпенно слизащи семиминими. Тогава последната семиминима отива с една степен нагоре, срещайки в октава слизащата семибрева. По подобен начин могат да напишат една семиминима октава над низходяща минима, последвана от друга семиминима, която тогава скача, за да направи октава. Това не е всичко: те дори заместват семиминимата с точкувана минима, последвана от две кромии (осмини ноти, Я. К.) и други подобни процедури, както може да се види в Пример 77.

Пример 77.

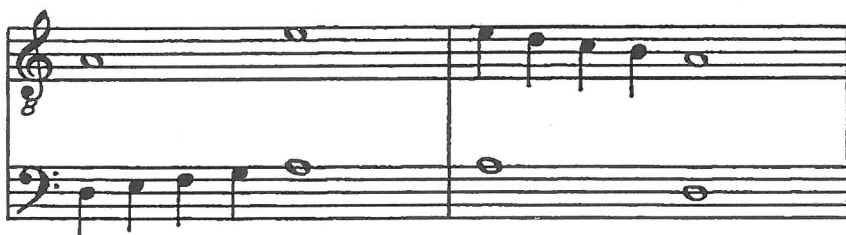
Прогресии, които в последна сметка не трябва да се използват



При все че не можем да кажем, че октавите в тези случаи не са разделени от консонанс, защото секстата и децимата са налице, все пак тези прогресии не могат да се употребяват по две причини. Първата причина бе дадена в Глава 42; втората е, че бързата промяна към секста или децима между октавите е слабо доловима. Освен това, първата от двете семиминими е дисонантна, а втората – консонантна, следователно октавите се чуват много и противоречат на правилата от Глава 41. Защото в действителност протичането на две семиминими, предшествано от една минима или точкувана минима и последвано от две осмини ноти, не е нищо друго, освен диминуция на постъпенно движение на две семибреви. Трябва да се добави, че прогресия, състояща се от две възходящи или низходящи партии, от които едната се развива чрез четири постъпенни семиминими, докато другата, семибрева, скачаща на квинта на силното време (Пример 78), също трябва да бъде избягвана. Такива прогресии не са елегантни, независимо от това, че квинтите са разделени чрез терца – и въпреки че са поносими от илюстрираните по-горе, едва ли са достойни за пох-

вала. Терцата, която е консонантна, се чува върху третата семи-минима от диминуираната партия, на слабото време на такта. Тези пасажи се облагодприятстват от факта, че квинтите, които не са така прости като октавите, не се разпознават толкова лесно от ухото; и също че движението на семибревата не е постъпенно, както в предходните примери. Някои неят такива подразделяния, изпълнявайки скок на квинта, но казвам, че тези прогресии трябва винаги да се избягват. Все пак, ако някой чувства, че трябва да напише подобни пасажи като тези или като онези, които илюстрирах по-рано, нека поне ги използва рядко. Ако няма друго основание за тях, те си остават в нарушение на правилото, което казва, че трябва да процедуваме от един консонанс в друг чрез противоположно движение, както и на правилото, което изисква в право движение най-малко едната партия да се движи постъпенно, тъй като е ясно, че семибревите в случая се движат чрез скок.

Пример 78. [Забранен подход към квинтата]



ГЛАВА 48

Тактът

Често съм употребявал термините *takt* (*battuta*), *синкоп* (*sinco*) и *пауза* (*pausa*) и ми се струва разумно да ги дефинирам, преди да продължа нататък, защото използването на недефинирани термини не води до истинско познание.

Тъй като са видели, че в композицията може да възникне безпорядък поради несходство в темпото¹⁶⁶ на отделните гласове, когато един глас се движи по-бързо или по-бавно от друг, музикантите са измислили определен знак, чрез който всеки певец да може да се ориентира към по-бързи или по-бавни тактове, съгласно нотните стойности в неговата партия. (Те бяха представени в Глава 2.) Такъв един знак, намират те, е най-добре да се прави с ръка по видим за всички певци начин, чрез регулярни движения, подобни на човешкия пулс. Някои наричат този знак „такт“, други – „звучащо време“, а трети – сред тях Августин, този тъй свят Доктор, в Глава 10 от неговата втора книга за музиката – го наричат с латинската дума *plausus*, от *plaudo*, което означава „пляскайки с ръка“¹⁶⁷. Според мен, това е здраво основание, тъй като не мога да си представя друго движение, което биха могли да изнамерят като естествено и което може да им даде правило или пропорция, тъй като ако разгледаме общото качество в двете действия, такта и пулса, ще намерим в тях много голямо сходство. Пулсът, който Гърците наричат *σφνυμός*, е описан от Гален¹⁶⁸ и Паулус от Егина¹⁶⁹ като вид разширяване и свиване, или изкачване и спадане на сърцето и артериите. Съставен е от две движения (вж. Авицена¹⁷⁰, втора част от Книга I) и две паузи. Тактът също има две движения, снижаването (*positione*) и издигането (*levatione*) на ръката – еквивалентно на разширяването и свиването или издигането и спадането – а те са противоположни едно на друго. Има и два момента на почивка, защото между противоположните движения (съгласно Аристотел) има винаги моменти на почивка¹⁷¹ (вж. Глава 42 по-горе), бидейки невъзможно за едното движение да премине в другото (без момент на спиране, Я. К.). Като медицински термини първото движение е *συστολή* (систола, Я. К.), а второто *διαστολή*¹⁷² (диастола, Я. К.), а музикалните имена за поставящото движение или удара е *θέσις*, тезис, а второто – *ἀρσις*, арсис. Както

медицинските авторитети казват, че пулсовият удар може да бъде равен или неравен, по подобен начин музикалният ритъм произтича от вида на еднаквост или нееднаквост, откривани при бързите и бавните ноти.

Следователно ритъмът се поражда, а от него – многопропорционирани движения, съдържащи се в мултиплексния, суперпартикуларния и другите родове на пропорцията. Тактът може да се счита като равномерен и неравномерен и тези двата съдържат всички пропорционирани движения, правени от гласа. Казвам това, защото старите музиканти и поети – които са били, както казах другаде¹⁷³, едни и същи личности – посредством някакъв природен инстинкт са разделили нотите на два вида. Те класират някои ноти като *tempus brevis*, а други като *tempus longum*, като дълготрайната нота е равна на две бреви. Върху бревите поставят късите срички и звуци, т.е. тези с малко времетраене, а върху дългите – тези с голямо времетраене; това е много правилно, тъй като единичното предхожда двойното, което съдържа две единици. Така бревата предхожда лонгата. Но трябва да се отбележи, че според старите тактът има две части, всяка от които може да има стойността на бревата или на лонгата, както е подходящо. Съвременните музиканти отначало приели, че тактът, бил той несъвършена брева или несъвършена семибрева, ги прави равни на пулсовия удар, който е разделен на равни движения. Този такт наистина може да бъде наречен равномерен. Пропорцията на равномерност се намира между удара надолу [*positione*] и вдигането нагоре [*levatione*], защото еднаквата стойност – дълга или къса – е атрибут и на двата (удара, Я. К.).

След това те съчетавали бревата със семибревата или семибревата с минимата и така стигнали до неравно разделяне на такта. Ударът надолу получил по-дълга трайност, а вдигането на ръката – по-къса, като пропорцията между тях става двойна. Тъй

като пропорцията между тях е следователно неравна, тя съставя един неравномерен такт.

За да укажат при писането равни тактове, музикантите използват тези четири [мензурационни] знака: \bigcirc , \subset или Φ , Φ ; а за да индикират неравномерните тактове, тези четири знака: \odot , \subset или Φ , Φ . Те биха могли също да индикират неравномерния такт със знака $3/2$, предшестван от мензурационния знак. Наричат този последния *sesquialtera* и не без основание, тъй като той се появява по четири начина: (1) може да се появи във всички партии в началото на композицията, от което произтичат неравномерните тактове; (2) може да се появи в началото, но не във всяка партия, когато всяка партия е регулирана съгласно равномерен такт; (3) може да бъде поставен в хода на композицията във всяка партия, когато е приложен неравномерният такт; и (4) може да бъде поставен в хода на композицията в само една партия, когато партиите са водени от равномерен такт.

Следователно такъв един [гробен] знак може да означава две неща. Първо (съгласно съвременните музиканти), що се отнася до мензурацията, знакът индикира поставянето на равномерен такт срещу неравномерен – като три дълги или къси стойности срещу две. Второ, знакът показва, че в един цялостен такт има три дълготрайни или краткотрайни стойности, какъвто може да бъде случаят, в който две съставят удара надолу, а една – издигането на ръката нагоре¹⁷⁴. Последното приложение на знака обикновено се поставя, когато няма да се появят други гробни числа, които да определят други пропорции, като тези, които композиторите обикновено пишели. Когато тактът е разбиран по този начин, композиторът и певецът са освободени от голямо затруднение.

От казаното дотук може да се разбере, че тактът не е нищо друго, освен използван от музикантите знак¹⁷⁵, който, равномерен или неравномерен, е винаги съгласуван с някаква пропорция

и че ударите надолу и нагоре са указвани чрез движения на ръката, в подражание на ударите на човешкия пулс. Тъй като тактовете са от два вида, както видяхме, музикантите, както и поетите, могат да бележат такта с някакъв вид поетична стъпка. Равномерният съответства на пирихия, който е стъпка, съставена от две кратки срички, индикирани от поетите със знаците $\cup \cup$, а от музикантите с две краткотрайни ноти $\text{♪} \text{♪}$ или подобни знаци. Поетът разграничава или прави разлика само между срички, които са дълги (дълга черта, Я. К. —) и къси (\cup), докато музикантът, при индикирането на дълготрайно и кратко време, може измежду осем нотни стойности да избира онези, които му подхождат.

Равномерният такт може да се съгласува и със спондея, стъпка от две дълги срички, написани — — или $\bullet \bullet$; дактил, съставен от една дълга сричка и две къси — $\cup \cup$, или $\bullet \text{♪} \text{♪}$; и анапест $\cup \cup \text{—}$, или $\text{♪} \text{♪} \bullet$, защото той съдържа две къси и една дълга; проелеузматику $\cup \cup \cup \cup$, или $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$. Всички тези стъпки са с еднаква пропорция, както всеки интелигентен човек може да види. С нееднакви пропорции са ямбът, написан $\cup \text{—}$ или $\text{♪} \bullet$, или може би $\bullet \equiv$, защото е късо-дълга (стъпка, Я. К.); трохейт, дълго-къса стъпка, написана — \cup или $\bullet \text{♪} \text{♪}$ или $\equiv \bullet$; трибрахият $\cup \cup \cup$, или $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$; метрични стъпки като мажорния и минорния йоник, хориямб, антиспаст и много други.

Тъй като за музикантите е обичайно да пишат имперфектни бреви (съдържащи две семибреви) в равен такт, а перфектни бреви (съдържащи три семибреви) в неравен такт, сега ще дискутираме само тези практики. Всеки друг такт може да бъде сведен до тези два, първият от които би могъл да се нарече спондей, а вторият — трохей. Ако някой се изненадва от това, може да прочете предисловието на Боеций върху музиката, в което ще намери как Питагор успокоява младите таорминци, карайки един музикант да пее спондеи¹⁷⁶. В наши дни спондеят се чува в танците,

наречени *passamezzo* и *radovano*; докато в *balletti* чуваме трохея. Нека да добавим, за да не би някой да се учудва, че за всяка композиция е необходимо да започва и да завършва на удар надолу. Обаче казах по-рано, ямбът може да лежи в неравномерен такт. Това е осъществимо, стига пиесата да е направена по много близък до съвременната практика начин. Достатъчно за такта.

ГЛАВА 49

Синкопът

Синкопът не може да означава нещо за музикант, който не разбира такта и поради това първо обясних такта. След като го направих, сега мога да дискутирам какво се нарича синкопиране. Синкопирането не означава за музиканта това, което означава за граматика, който го счита за фигура на речта, направена от скъсяване на думата чрез премахване на средната сричка или буква. Тази практика е често подходяща за стиха; например човек може да напише „audacter“ вместо „audaciter“, „vendid“ вместо „vendidid“. Музикантът мисли синкопа по-скоро като изместване или редукция на стойността на една нота в поредица от подобни къси ноти чрез една или повече дълги ноти, навсякъде където това може да се направи подходящо в съответния брой удари на определен темпус. Тази редукция се появява не само в перфектните темпуси, индикирана с цяла окръжност \bigcirc или пресечена цяла окръжност Φ , чиито единици са троични, но също и в имперфектните темпуси, индикирани с полу-окръжност \subset или пресечена полу-окръжност Φ , чиито единици са двоични. Защото темпусите са два вида, както ще видим.

Казва се, че една нота е синкопирана или че прави синкоп, когато започва на слабото време на такта и се задържа по време на следващото силно време. Звукът може да не падне отново върху

силното време, към което се стреми по природа, докато една къснота или няколко ноти, равни по стойност на по-късата нота интервенират и му позволяват да се появи отново в началото на такта. Например свойственото място за семибревата е в началото на такта, независимо дали темпусът е перфектен или имперфектен, т.е. дали знакът е \bigcirc или \subset ; същото става с бревата когато знакът е Φ . Но ако се случи едната или другата да бъде започната върху слабото време на такта, тази нота се нарича синкоп или се казва, че е синкопирана, както са тези в Пример 79.

Пример 79: [Синкопираната семибрева или брева]



Точкуваната семиминума също може да бъде наречена синкопирана, когато се появява на слабото време в такта, под действието на първия знак [C]; и по подобен начин точкуваната семибрева под втория знак [C], както може да се види в Пример 80. При все това всъщност трябва да се каже, че те не са действително синкопи, точно казано. Наистина, семибревата се нарича синкопирана, независимо дали е под знака за перфектен или имперфектен темпус, когато е написана от композиторите в техните творби по описания начин. По този начин дадено синкопиране е причинено чрез предшестване на синкопираната нота от нота с половината ѝ стойност или чрез две или повече ноти, еквивалентни на тази половина. Синкопите се създават също и от предшестващи паузи, когато паузите имат половината от стойността на синкопираната нота, както е показано в Пример 81. Въпреки че паузите могат да допринесат за синкопирането, както е показано в При-

мер 81, не е позволено, нито е добре да се синкопират паузи, както е показано в Пример 82, независимо от знака или темпуса. Такива паузи разкъсват такта и темпуса, началото на които трябва нормално да падне върху началото на всяка пауза. Те също така поставят в неудобство певците, които понякога се осланят на схемата като цяло, без да мислят за варирането на темпуса. Певците не си припомнят, нито запазват в съзнанието си следи от такива неща, а пресмятат началото на такта от началото на паузата. Заблудени по такъв начин, те по принуда пеят некоректно. Тези неудобства трябва да се избягват на всяка цена, защото те никога не са били допускани от добрите и благоразумни музиканти като Окегем, Жоскен, Мутон и други преди тях, освен когато някои невеж преписвач въведе такива грешки в музиката им. Така че, когато се желае да се напише брева или семибрева паузи, които да не падат в началото на такта и темпуса, те трябва да бъдат свързани в линия с такта и темпуса по показания начин (Пример 83). Това винаги е било съблюдавано от добрите музиканти.

Пример 80.

[Синкопираната точкувана минима или точкувана семибрева]



Пример 81. [Синкопи, причинени от предшестващи паузи]



Пример 82. [Недобри синкопирани паузи]



Пример 83: [Паузи, които подхождат на такта и темпуса]



ГЛАВА 50

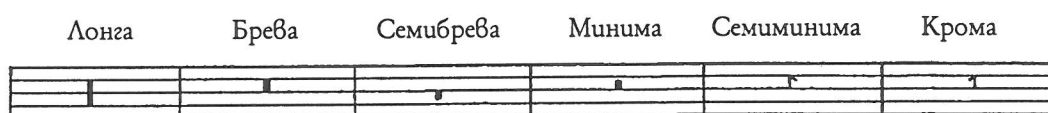
Паузите

Нотите в една композиция са установени фигури или знаци, тъй като представляват тоновите височини или звуците, които пораждат хармониите, а техните разнообразни форми представят бързите или бавни движения на гласа. По подобен начин фигури, които отразяват липсата на нещо, могат да бъдат наречени отрицателни¹⁷⁷, тъй като означават замълчаване или тишина. Те представят чрез разнообразните си форми различната дълготрайност на тишината. Тези последни знаци са съставени от линии, които се поставят върху нотоносеца, перпендикулярно на неговите линии. Начертани са съгласно желанието на композитора.

Има пауза за всяка нотна стойност, с изключение само на две: удвоената лонга пауза се използва вместо максима пауза, няма и семикрома (шестнадесетина, Я. К.) пауза, защото това е минималната стойност и не се използва. Паузите имат същите имена и

стойности като нотите, които представят. Независимо от темпуса, те никога не заемат повече от три линии на нотоносеца, както може да се види в Пример 84. Вярно е, че понякога докосват и четвърта линия, но такива паузи спадат към модуса, който ще дискутираме по-късно.

Пример 84. [Паузи]



Подходящите за композитора или певеца паузи възникват по две причини: необходимост и желание за орнаментиране. Що се отнася до необходимостта, невъзможно е да се пее цяла композиция без паузи, защото това ще причини умора, която ще попречи на певеца да завърши. Може би с посланието на Овидий в ума, те се натъкват на един благоприятен лек, защото това, което Овидий казва в своето послание, действително може да бъде казано за паузите:

Quod caret alterna require, durable non est.

Наес reperat vires, fessaque membra novat.¹⁷⁸

Паузите били възприети също и заради орнаментиката. Чрез тях партиите могат да влизат една след друга във fuga или консеквенция, както ще видим, похвати, които придават на композицията изкусен и приятен ефект. Ако гласовете постоянно пеят заедно, това би втръснало на слушателя и би било отегчително за певците. Добре е в определено време да има два гласа, след това три, след това четири и понякога всички заедно, ако произведението е многогласно. Целият хор е особено добър в края, защото е необходимо всички партии да пеят и завършат заедно. Това разнообразие прави всички композиции по-хубави и по-приятни. Затова музикантите са изнамерили знаци за представяне на тези прекъсва-

ния и мълчания, като са ги нарекли паузи. Тяхната функция е да индикират едно изкусно бездействие на гласа. „Изкусно бездействие“ е добър термин, защото ни предупреждава, че паузите не могат своеволно да се поставят в композицията, а трябва да произтичат от изкуството и необходимостта, както вече видяхме. Музика без подходящо поставени паузи е също толкова гразнеща, както слово без завършек или цел. Да премълчаваш разумно от време на време е навик, който си струва да се развива – и в музиката също си струва партиите в една композиция да замълчават в подходящо време и на подходящи места. Трябва да се отбележи, че за да се напишат паузи, по-дълготрайни от стойността на максимата, трябва да дублираме лонгата. Когато обаче се стремим да дублираме паузите, които представляват максимата или да добавим по-къси паузи към нея, тогава ще трябва да напишем онези, които се добавят на същите линии.

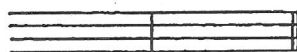
Пример 85. [Паузи]



Различни са мненията за [етимологията на] думата *pausa*. Някои казват, че произхожда от Гръцката дума *παύομαι*, означаваща „да спра“, „да направя пауза“ или „да напусна“. Други се насочват към латинската дума за ръкопляскане *plausus*¹⁷⁹, тъй като тя се измерва чрез падане и издигане на удара, който, както вече казахме, е знак, предаван чрез ръката. От друга страна, думата може да произлиза не от тях, а от напълно различен от тях източник. Може би (както някои казват) идва от *pose*, френска дума за място за покой. Така че когато се казва една *pose*, две *poses*, etc., бихме могли да казваме една *posata* [италианската дума за „място за почивка“], две *posate*, etc. Както и да би било [като етимология], е всъщност маловажно. Важното е да се знае, че когато композиторът поста-

вя в композицията си пауза, той иска певецът да замълчи в протежение на времето, указано чрез стойността ѝ. Църковните музиканти пишат паузи в песнопенията си не заради орнаментиката, а по необходимост, защото не е възможно да се пеят техните песнопения от край до край без почивка. Затова са измислили знаци, които да поставят на местата, където изпълнителите е трябвало да дишат. По тази причина знакът е бил наречен *пвеѝма*, означаващо „дъх“. Когато използвали този знак, певците е трябвало да спират и дишат заедно; оттук насетне е бил наричан и *пеѝма*, означаващо поздрав с кълъмване или съгласуване. Вярно е, че тези паузи не са били писани по начина, по който паузите са описани по-горе, а са били написани така, че да пресичат всички линии на нотоносеца, понякога единични, понякога удвоени, както може да се види в Пример 86.

Пример 86. [Знаци за дъх]



Нека да припомним, както мнозина от старите музиканти са отбелязвали, че този вид пауза може да се постави само в краищата на граматическите фрази (*clausule*) или периоди (*punti*) на текста, към който е написана музиката. Композиторите трябва да съблюдават това правило така, че частите от текста да бъдат разграничими и фразите да се чуват както е замислено. Когато това е постигнато, се вижда, че паузите имат истинска функция в композицията, а няма да изглеждат своеволно поставени. Никога, при никакво условие те не трябва да разкъсват фразата или мисълта, защото ако някой пише паузи по този начин, би изглеждал като истинска овца, един непохватен невежа. Музикантът трябва да се стреми да избягва подобни грешки, за да не си съставят учените мъже лошо мнение за него; защото неговата главна цел трябва да бъде да се удовлетвори мъдрият.

ГЛАВА 51

Фуги и консеквенции

Ако следваме дадените досега правила, нашите композиции няма да съдържат заслужаващи порицание елементи, ще бъдат изчистени от всякакви грешки и изискани, а хармониите ни ще са добри и приятни. Въпреки това, в тях ще липсва известна хубост, изтънченост и елегантност, ако не съдържат един специален похват. Той, познат на всички и много употребяван от музикантите, се състои в това, че партиите пеят една след друга в тъй наречената фуга (*fuga*) или консеквенция (*consequenza*), наричана и *reditta*. Означава едно и също нещо: повтаряне на някои ноти или на цяла мелодия, съдържаща се в една партия, от друга партия, след интервал от време. Втората партия пее същите или различни нотни стойности и същите интервали от цели тонове, семитонове или подобни. Консеквенцията се пише по много начини. Един глас може да отговаря или – по-добре казано – да следва друг в унисон, което става чрез пеене на същите височини, или на кварта, или на квинта, или на октава. Този начин на пеене е не само възхитителен, но и изпълнен с елегантност и изкуство, още повече когато движенията му са добре подредени, а контрапунктът – добре регулиран.

В този стил на композиране е обичайно за един глас да следва друг след пауза. Паузата може да бъде минима, семибрева, семибрева и минима заедно, брева, три семибреви, също и лонга – съобразно склонността на композитора. Този метод на писане не се среща толкова често в контрапунктите върху кантус фирмус, колкото във всички части на диминуирания контрапункт. Употребява се повече в последния, отколкото в първите, тъй като диминуираният контрапункт дава на композитора повече свобода и широта.

Има два типа фуги или консеквенции: строг (*legata*) и свободен (*sciolte*). В строгия мелодията на единия глас е точно повторена в другия; по тази причина композиторът често изписва мелодията само в една от партиите¹⁸⁷. Трябва да се отбележи, че при тази техника нотните стойности и паузи, както и всички други подробности, трябва да бъдат повторени, както ако партията наистина бъде повторена. Макар че понякога се прави и другояче. Свободното писане не налага такива задължения. Имитиращият глас повтаря другия във фуга или консеквенция само до определен момент; след този момент е свободен да се развива независимо. Освен това, композиторът тук вече не е задължен да репродуцира точно нотните стойности и паузи или да спазва други подобни детайли, а може да се води от собствената си преценка. Дадена партия може да се развива в миними, а другата, да кажем, в семибреви или в миними и семибреви смесено, както се практикува в контрапунктите, написани върху кантус фирмус¹⁸⁰.

Гласът, който започва фугата, била тя строга или свободна, се нарича водач [*guida*], а гласът, който я следва, се нарича консеквент [*conseguente*]. Когато тези гласове са разделени един от друг чрез минума или семибрева пауза, или чрез някакви други паузи, в резултат фугите са най-разбираеми, поради близостта на партиите една спрямо друга. Ухото схваща тяхната взаимовръзка по-добре, когато гласовете са близо един до друг във времето и по тази причина при писането на фуга композиторите се стремят да ги разположат така, ако е възможно. Но постоянното приложение на такава близка имитация е довело до толкова обичаен идиом, че не може да се намери образец на строеж на фуга, който да не е бил хиляди пъти използван от различните композитори.

За да постигнем известно разнообразие в нашата работа, нека да използваме много рядко тази близка имитация – и така ще се отклоним от толкова обичайните консеквенции. Нека приложим

цялата си изобретателност, за да напишем новаторски фуги. Като отделим до известна степен водещия глас от консеквентния, например чрез паузи от три или пет миними, несъмнено ще достигнем нещо необичайно. Не искам да кажа, че никога не трябва да бъдат писани фуги на дистанция миними или семибрева, а внушавам, че употребата им трябва да бъде пестелива, за да не попаднем в клишетата, които се намират във всяка книга по музика и които се въздържам да илюстрирам, от страх да не бъде досаден или пък да обидя някого.

Пример 87.

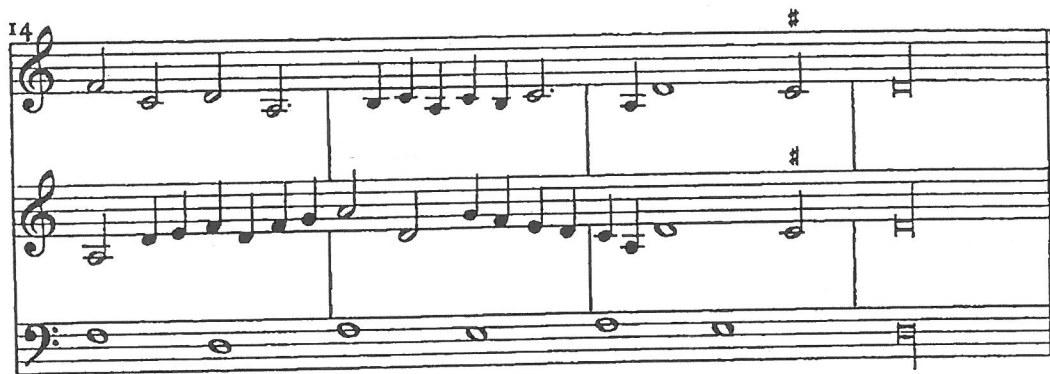
Първи пример на свободни фуги (*fughe sciolte*)

Втори пример на свободни фуги

Тема в Първи лаг

6

10



За да осигуря максимум полза от тази дискусия, включих примери на свободно писане, като написаните имитационно върху кантус фирмус. [Пример 87] Друг образец от този тип писане с дъга диминуирани гласа може да бъде намерен в Глава 43. [Пример 75]. В строгите фузи трябва да сме сигурни, че консеквентът следва в унисон, кварта, квинта или октава, започвайки по-високо или по-ниско. Партията, написана първа, ще бъде водеща, а другата, композирана със същите нотни стойности и всички други детайли, ще бъде консеквентна. Пример 88.

Пример 88. Първи начин на строга fuga (*fuga legata*)

Консеквент

Водач

6

10



Водачът е написан открай докрай, а на мястото, където трябва да влезе консеквентът, е поставен знакът .р., който музикантите наричат *presa*. В края, върху нотата над която консеквентната партия трябва да спре, се поставя или същият знак, или тъй-наречената *coronata* ^ . По този начин е написано едно правило над водещия глас, за да извести певците как трябва да бъдат изпети партиите. Тъй като гръцката дума за правило е *κανών*, някои не много интелигентни музиканти обозначават с *канон* това, което трябва да се нарича фуга, консеквенция, или *reditta*. Правилото трябва да бъде написано по този начин: „Фуга или консеквенция в октава“, а ако консеквенцията е по-високо, трябва да се добави думата „над“. Правилото трябва също да посочва интервала от време, който консеквентът трябва да изчака преди да встъпи, макар че знакът .р. винаги показва това. Следователно може да се напише [Пример 89]:

Пример 89. Двете партии [от Пример 88], сведени до една.

[Правило:] Фуга или консеквенция на интервал от
два темпора (такта, Я. К.) и октава по-високо



Ако консеквентът трябва да встъпи по-ниско, вместо да се каже „наг“, трябва да се напише „пог“. Ако интервалът трябва да бъде кварта, трябва да е написано „в диатесарон“, а ако е в квинта, „в дианента“; а ако е в унисон, трябва да е написано „в унисон“ или „от същия тон“ или „същата тонова височина“.

Би отнело много време да се говори за всички възможни фузи и консеквенции една по една, както и да се дават примери за всеки отделен случай. Тъй като съществуват книги, пълни с такива примери, ще се въздържа да дискутирам повече темата, предоставяйки останалото на добрата преценка на композитора. Чрез изучаване на горните примери, той ще е насочван в същественото.

Има един вид фуза или консеквенция, който все пак трябва да спомена. А именно този, при който интервалите са удвоени в противоположно движение. Терминът за нея е фуза или консеквенция „*per arsin et thesin*“, т.е. чрез изкачване и слизване на гласа. Методът е обичаен за добрите автори. За да се пише по този начин, се процедира със същия подход както при другите фузи. Има два вида, строг и свободен, които се разпознават чрез вече дискутираните качества. Тъй като е относително лесно да се композира в свободен стил, на основата на вече казаното ще мина директно към строгия, който е доста по-труден. Принципиите на този вид фуза биха се видели в примерите. Ако подредим водача и консеквента в противоположно движение, запазвайки същите интервали, включително целите тонове и семитонове и в двете партии, имаме избор измежду няколко начина на действие. Консеквентът може да започне със семидитон¹⁸¹ над водача на дистанция от две имперфектни бреви, т.е. следвайки пауза, еквивалентна на една лонга, както е в Пример 90.

Пример 90. Втори начин на строга фуга

Консеквент

Водач

5

9

13

17

От друга страна, консеквентната партия може да бъде на септима от водещата и да встъпва след пауза от две имперфектни бреви или една лонга, както в Пример 91.

Пример 91. [Трети начин на строга fuga]

Консеквент

Водач

5

9

13

При писането на такива примери, те трябва да са така подредени, че консеквентите да имат собствени ключове, които да показват кои степени ще се вземат при пеенето, тъй както си имат водещите гласове. Тези ключове винаги са написани преди ключовете, които обслужват водещата партия, а между двата ключа се поставят паузите, които указват необходимото изчакване преди влизането на консеквентата. Това е направено въпреки написаното правило (знак, Я. К.) над партията, показващо начина на действие, който трябва да бъде следван, както в двата примера в Пример 92.

По-късно ще изучим значението на „един темпус“, „два темпора“, etc. и тогава ще покажем колко ноти да поставим в тях и на каква нотна стойност отговаря темпусът. Нека уверя читателя, че този вид консеквенция не е за пренебрегване, по-скоро трябва да бъде използван, защото е прекрасен, елегантен и изкусен и притежава известна възвишеност, бидейки по-малко обичаен от другите видове. Който се упражнява в този вид писане, несъмнено ще стане в кратко време добър музикант.

Каквото отбелязах относно строгата композиция, се прилага равностойно и при свободната. Никои не трябва да си представя, че в тук дадените няколко примера съм изчерпал всички методи за fuga и че нито една не може да бъде написана в други времеви интервали или под водещата партия. Вариантите са действително безбройни и аз се въздържа от продължителната дискусия, която би била необходима, за да се обсъдят те поотделно. Така че представих само няколко, които да служат като ръководни. И за осветляване на този, който желае да се занимава с прекрасната, изкусна и достойна за уважение професия.

Пример 92а. Двете партии [от Пример 90], сведени до една.
[Правило:] консеквенция на дистанция от два темпора (такта, Я. К.), семидитон по-високо, чрез противоположно движение



Пример 92b. Двете партии [от Пример 91], сведени до една.

[Правило:] фуга на дистанция от два темпора,
септима по-високо, чрез противоположно движение



ГЛАВА 52

Имитации, що са те

Имитацията служи не малко на композиторите, защото освен че е орнамент, тя сама по себе си е изкусна и достойна за възхвала. Подобно на фугата, тя е два вида: строга и свободна. Музикантите понякога я наричат фуга, но в действителност има разлика между имитация и фуга. Фуга, било строга или свободна, може да се открие в много гласове на една композиция и тези гласове съдържат същите интервали като водещата партия, в право или противоположно¹⁸² движение. Но при имитация консеквентната партия не е необходимо да спазва интервалите на водещата, макар че тя също пропиева в много партии. Една имитация, подобно на една фуга, може да бъде в унисон, в кварта, в квинта, в октава или в друг интервал, т.е. тя може да бъде написана също в

секунда, терца, секста, септима и подобни интервали. Следователно тогава може да се каже, че имитацията е отношение между две партии или повече от две партии, в което движенията на водещата партия са имитирани от консеквентната само до това да се дуплицират степените, без отношение към интервалите. Разликата между строга и свободна ще бъде лесно разбрана от този, който познава разликата между строга и свободна fuga. За да стане съвършено ясно, ще добавя специален пример [Пример 93], който илюстрира моите общи принципи. Имитацията в противоположно движение следва схемата на fuga или консеквенция в противоположно движение, а начинът да се отбелязва чрез *prese* и *coronate* е същият, какъвто вече показвах. Но канонът или правилото се пише по този начин: „да се пее на секунда“, или „на терца“ и т.н., „над“ или „под“, „след два темпора“, или повече или по-малко. Ако партиите са в противоположно движение, е добавено указанието „чрез противоположно движение“. Трябва да се спомене, че в свободната имитация консеквентната може да се развива от водещия глас отчасти чрез имитация и отчасти в консеквенция, отчасти в право движение и отчасти в противоположно движение. Много време би отнело да дискутирам всички тези малки подробности. Всеки би трябвало дотук да е научил, че партии, в частност във fugи и консеквенции, трябва да се пишат в противоположно движение и да са лесни за пеење. За да хвърля допълнителна светлина върху това, което казах, представям един пример [Пример 93] на свободна имитация.

Пример 93. Илюстрация на свободни имитации

Висока партия

Ниска партия

The musical score consists of four systems, each with two staves (treble and bass clef). The time signature is 3/8. The key signature has one sharp (F#). The measures are numbered 5, 9, 13, and 17 at the beginning of each system. The notation includes various intervals, accidentals (sharps and naturals), and rests, illustrating a contrapuntal exercise.

След като това е направено, пристъпвам към илюстриране на строга имитация, в която консеквентният глас следва водещия със спазване на движенията или степените, но не в същите интервали¹⁸³, както може да се види в Пример 94. Ясно е, че това е имитация, а не fuga, тъй като консеквентата пее дитон над водещата. Въпреки че взема същите степени, интервалите не са идентични в двете партии, както съм казал.

Пример 94. Първи начин на строга имитация

The musical score for Example 94 is written for two voices, 'Консеквент' (Consequent) and 'Водач' (Leader), in a 2/8 time signature. The score is divided into five systems, each containing two staves. The first system starts with measure 1. The second system starts with measure 5. The third system starts with measure 9. The fourth system starts with measure 13. The fifth system starts with measure 17. The 'Консеквент' part is written on the upper staff of each system, and the 'Водач' part is written on the lower staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The 'Водач' part often features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, while the 'Консеквент' part provides a more straightforward harmonic support.

За да се сведе една имитация само върху един нотоносец, следваме илюстрирания в Пример 95 метод, който показва чрез правило как вторият глас трябва да встъпи.

Пример 95. Двете партии [от Пример 94], сведени до една.

[Правило:] изпято на интервал от един темпус

и дитон по-високо

Двете партии, сведени до една

5

10

15

Имитации в противоположно движение се пишат както в Пример 96.

Пример 96. *Втори начин на строга имитация*

Консеквент

Водач

5

9



Те също могат да бъдат събрани в един нотоносец, както е показано в Пример 97, предшествано от канон или правило.

Пример 97. Горните две партии [от Пример 96], сведени до една.

[Правило:] изпети в унисон след два темпора
в противоположно движение



Има и друг вид композиция, която съдържа водач и консеквентна. Пише се отчасти като фуга и отчасти като имитация, както може да се види тук в Пример 98. Може да бъде сведена до една партия с канон или правило, както в Пример 99. Такава композиция обикновено се нарича фуга и е много употребявана при композирането на повече партии, както може да се види в много пиеси. Разбира се, фугата не трябва да се пренебрегва, а трябва да се използва свободно, тъй като придава на композицията изкусност и е много ефективна. В многогласни фуги и имитации, било строги или свободни, кварта и определени други прогресии ще зву-

чат по-добре, отколкото в двугласни произведения, където не се използват, тъй като нямат добър ефект. Нека все пак композиторът да внимава, за да не изпадне в някаква грешка. Засега казаното за фузи и имитации е достатъчно; за употребата им в многогласни композиции ще говоря по-нататък.

Пример 98. Стесица от фуза и имитация

Консеквент

Водач

5

9

13

17

Пример 99. Показаните две партии [в Пример 98],
сведени до една. [Правило:] фуза на дианента по-ниско
и на интервал от два темпора



ГЛАВА 53

Каденцата: природа, вид и употреба

Често споменавах каденцата: сега ще я дефинирам и ще обсъдя различните ѝ видове и как те се употребяват. Каденцата е определена едновременно прогресия на всичките гласове в една композиция, съпътстваща покой в хармонията или завършек на един значим сегмент на текста, върху който е базирана композицията. Бихме могли също така да кажем, че каденцата е вид завършване на част от хармоничния поток в дадена срединна точка или в края, или разграничаване на главните части на текста. Каденцата е много необходима в хармоничното писане, тъй като е нужна за разграничаване на дяловете в музиката, както и в текста. Но тя не трябва да се употребява, докато не се стигне края на дадена фраза¹⁸⁴ или изречение от прозата или стиха, т.е. само в края на раздела или част от раздела. В музиката каденцата има стойност, еквивалентна на изречението

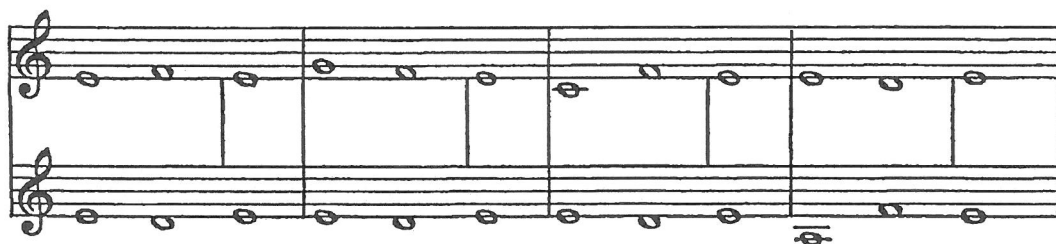
в прозата и би могла да бъде наречена изречение в музикалната композиция. Среща се също в паузи в хармонията, т.е. когато един раздел в хармонията завършва, по същия начин както правим паузи при говора, както в междинни точки, така и в края. Не трябва да бъде поставяна винаги върху същия тон, а в интерес на благозвучната, приятна хармония, местоположението ѝ трябва да се променя. Краят на едно изречение от текста трябва да съвпада с каденцата и тя не бива да бъде върху произволен тон, а върху свойствени и обичайни степени на използвания лаг. В Част IV¹⁸⁵ ще дискутирам и демонстрирам подходящите за тази цел степени.

В църковното пеене каденцата е само в една партия, докато в многогласната композиция са включени няколко партии. В първия случай каденцата бележи края на едно изречение в текста; във втория тя може да бъде използвана и при необходимост да организира контрапункта. Каденците в полифонична композиция са два вида: тези, в които два гласа завършват в унисон, и тези, в които завършват в октава. Наистина, има и други възможни интервали, върху които да се завърши, такива като квинтата и терцата, дори и други консонанси, но тези завършеци образуват по-скоро несъвършени, отколкото абсолютни каденци.

Каденцата може да бъде или проста, или диминуирана. Простата каденца е изцяло консонантна и се състои от равни нотни стойности; диминуираната каденца съдържа някои дисонанси и разнообразие от нотни стойности. Всеки вид трябва да има най-малкото три тона или акорда и най-малкото два от гласовете трябва да прогресират в противоположно движение. Следователно първият вид каденца – този, който завършва в унисон – представлява прогресия, в която два гласа отиват в противоположно движение; единият глас се качва и след това слиза, или слиза

само на една степен, а другият глас слиза и след това се изкачва на една степен. Интервалът между двата гласа върху втория акорд е минорна терца, а третият акорд е унисон. Докато тази каденца може да бъде написана по много начини – и при това няма много голямо значение кой начин избираме – последният и предшестващият го акорди винаги трябва да следват този образец, който е илюстриран в Пример 100.

Пример 100. Прости каденци, завършващи в унисон



Диминуираната каденца върху унисон е подобна, но се използват разнообразни нотни стойности, включително синкоп. Вторият удар на синкопираната нота, падащ върху силното време на такта, е дисонанс, именно секунда. Веднага е последван от минорна терца, а след това от заключителния унисон [Пример 101].

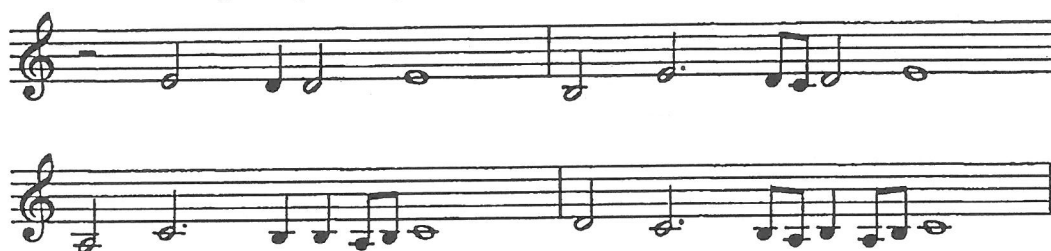
Пример 101. Каденци, завършващи в унисон





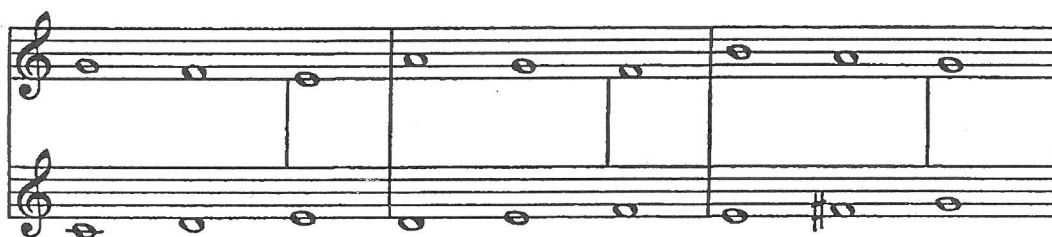
Тъй като музикантите са склонни да диминуират онази от партиите на контрапункта, която съдържа синкопа, с цел да съответства колкото се може повече на текста, бих искал да представя най-полезната от тези диминуции [Пример 102]. Те ще бъдат дискутирани по-нататък в Част IV¹⁸⁶.

Пример 102: [Някои диминуции на каденци]



Нека да припомним на всеки композитор, за да не би да срещне, че докато тук илюстрираните каденци са само от една тонова височина, те могат да бъдат написани и на всяко друго място. Обаче трябва да се съблюдава правилото от Глава 38, което изисква прогресия от един несвършен консонанс към най-близкия свършен консонанс. Следователно минорната терца трябва да бъде предпоследният интервал на тази каденца, защото винаги е интервалът, който предшества унисона, когато два гласа встъпват в него в противоположно движение, единият чрез цял тон, а други-

ят чрез голям семитон. Винаги е възможно каденцата да се напише на която и да е височина, без необходимост от алтерация, променяща целия тон в семитон, тъй като гласът, който се изкачва към финала, се подразбира да се движи на семитон, освен когато другият глас слиза чрез същия интервал. Това не би било добре, защото те ще образуват интервал по-малък от семидитон, което е дисонанс. Природата е имала грижа за това, тъй като не само музикантите експерти, но също и селяните без музикална подготовка пеят този семитон. Следователно това са каденците, собствено казано. Когато първият интервал е квинта, вторият е семидитон и финалът е унисон, както е илюстрирано в Пример 103, ние бихме ги нарекли също каденци, макар че да ги наречем каденци е неправилно.

Пример 103. *Каденци, използвани понякога*

Каденцата, завършваща на октава, се организира така: двата гласа се движат в постепенно противоположно движение, образувайки мажорна секста като предпоследен интервал и октава за финал. Макар че е позволено известно разнообразие в движението между първия и втория интервал – защото ниският глас може да скочи или да слезе в право движение с горния – вторият интервал е неминуемо голяма секста, а финалният – октава. Както в други каденци, прости или диминуирани, резултатът е добър, ако единият глас – високият или ниският – се движи със семитон, а другият – с цял тон. Разбира се, диминуираните каденци имат синкоп и като втори интервал се появява септима, която е на силното

време. От друга страна, простата каденца е изцяло консонантна, тъй като се движи в еднакви стойности, както може да се види в Пример 104. При случай, партиите в каденцата се разменят и това може да бъде много удобно за композитора.

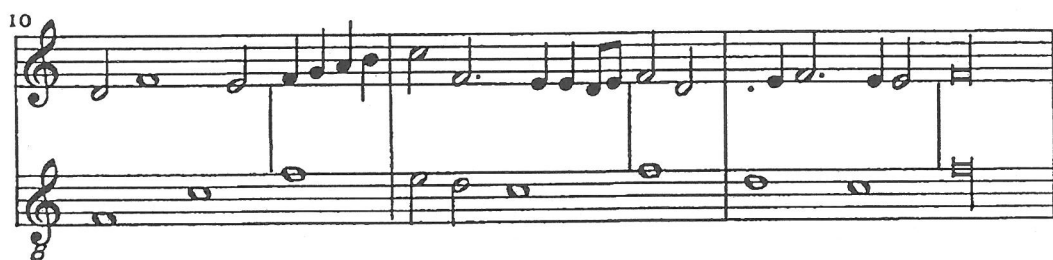
Пример 104. Каденци, завършващи в октава

The image displays five systems of musical notation, each representing a contrapuntal exercise. Each system is composed of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The exercises are numbered 1, 5, 9, 12, and 15. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests, illustrating different contrapuntal techniques for cadences ending in an octave.



В допълнение към дадените два вида каденци, има друг един вид [Пример 105], който може да завърши на октава или унисон. В този вид вторият интервал е дитон; ниският глас скача низходящо на квинта или възходящо на кварта, а високият глас се придвижва възходящо с една степен.

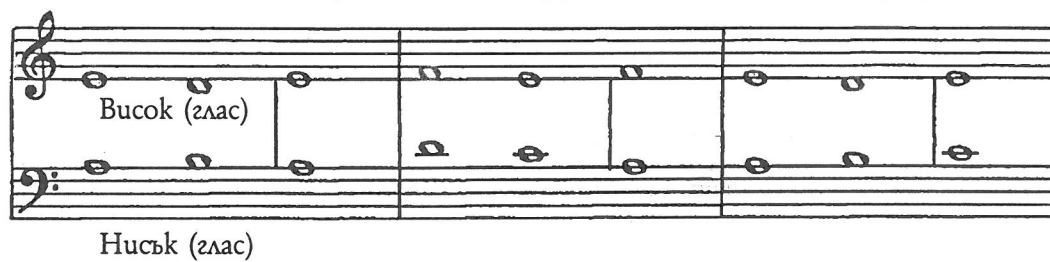
Пример 105. *Рядко използвани каденци*



Тези каденци са също два вида: проста и диминуирана, както може да се види. Простата има еднакви нотни стойности; диминуираната има различни стойности, синкоп и като втори интервал кварта, която преминава незабавно в мажорна терца, както показвах. Не трябва много често да използваме този тип каденца при двугласното писане, тъй като такива възходящи и низходящи скокове са по-подходящи за най-ниския глас в многогласната композиция, където тези каденци са обичайни. Когато пишем тази каденца, нека да бъдем сигурни, че тя е в хода на композицията и никога в края, и само когато едно обстоятелство като раздел в имитация или консеквенция (което дискутирах по-рано) я изисква, или когато няма друг начин да постигнем пееща и приятна линия. Но това е по-скоро съвет, отколкото предписание, защото не би било голяма грешка да се напише каденцата в началото или в края.

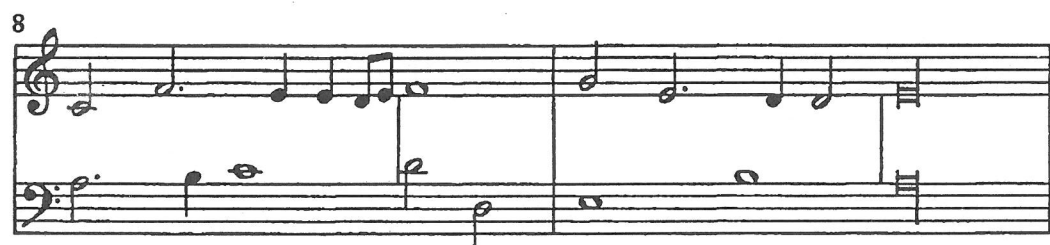
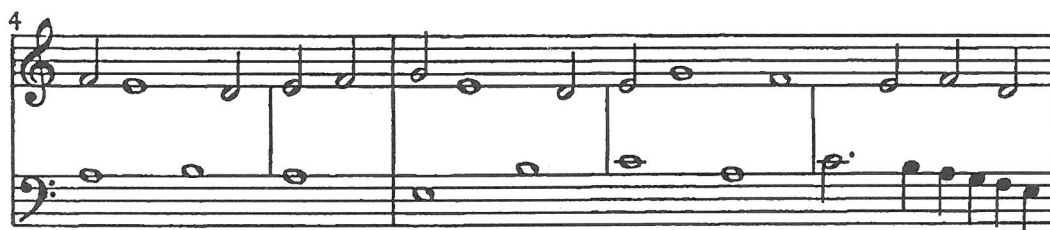
Следващите каденци са тези, които завършват на квинта, терца или друг консонанс, наречени неправилни каденци. Те са организирани по подобен начин, с терца като втори интервал и един от споменатите консонанси за финал. Горният глас се движи възходящо постепенно. Такива каденци са или прости, или диминуирани; и поради вече дадените примери аз съм сигурен, че и двата вида са известни на всички. Само ще кажа, че в диминуираната се среща кварта като втори интервал на синкопа и няма друг дисонанс. Това може да се чуе в Пример 106. Когато тези каденци са написани за два гласа, не винаги е необходимо да се чуе голям семитон в горния или долния глас, защото понякога може да се появи една нехармонична релация между двата гласа, както съобщих в Глава 30.

Пример 106. Каденци, които музикантите използват рядко

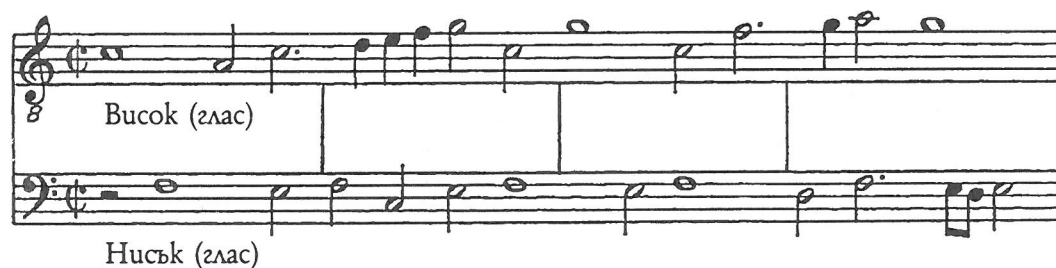


Висок (глас)

Нисък (глас)



Пример 107. Екстравагантни каденци



Висок (глас)

Нисък (глас)

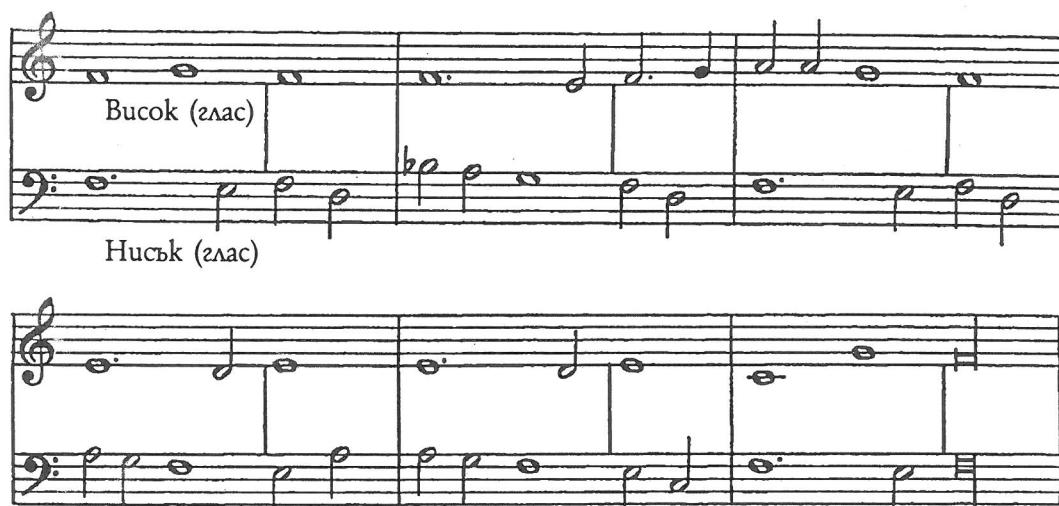




Би било много досадно за мен да давам примери за всяка възможна правилна и неправилна каденца, тъй като техният брой е безкраен. Контрапунктистът трябва постоянно да търси нови каденци и свежи ходове, като в същото време избягва грешки. За да може да види колко различно могат да бъдат организирани и употребявани такива каденци, вместо дълга дискусия ще добавя един брой примери [Пример 107]. От тях той би бил способен да изведе други образци.

Не трябва да пропусна да добавя, че понякога музикантите пишат в каденците, както и на други места, една точкувана семибрева с част от нотата, която точката представлява в дисонантна позиция вместо в синкопирана семибрева. Тогава тя се третира по същия начин като други синкопирани ноти. Това заместване е приемливо, но тъй като не носи пълно удовлетворение на ухото, съветвам композитора да не пише много такива пасажи в своето произведение, въпреки че те са били използвани. По мое мнение те не са истински каденци, тъй като не отговарят на всички изисквания. Това ще бъде ясно на всеки, който чуе и проучи Пример 108.

Пример 108. Каденци без синкопи, използвани от множество композитори



В заключение искам да кажа, че каденците са били създадени, за да очертаят пълните дялове на по-голяма хармонична композиция и за да играят ролята на пунктуация в цялостното разделение на текста. Такова окончание правилно завършва с най-съвършените консонанси – октава или унисон – така че творбата стига до съвършено заключение. Но за да се направят междинни разделения в хармонията и текста, когато гумите не са достигнали до финално заключение на техния смисъл, можем да напишем онези каденци, които завършват на терца, квинта, секста или подобни консонанси. Такъв един край не дава като резултат съвършена каденца; по-скоро това сега се нарича „избягване на каденцата“ (*fuggir la cadenza*). Щастие е, че имаме такива „избегнати“ каденци. Те са полезни, когато композиторът тъкмо в средата на един прекрасен пасаж чувства нужда от каденца, но не може да я напише, защото периодът на текста не съвпада и не би било честно да се вмъкне каденца. Тогава той избягва каденцата по начина, който демонстрирах, или по начина, който ще дискутирам в следващата глава. От това, което казах, е ясно, че всяка каденца, която не завършва на октава или унисон, може да бъде наречена несъвършена, защото избягва съвършения завършек. Тъй като каденци могат да бъдат избягвани по много начини, нека сега да

изучим някои от тях и да видим как могат да се напишат, когато един от гласовете скача, както често се случва.

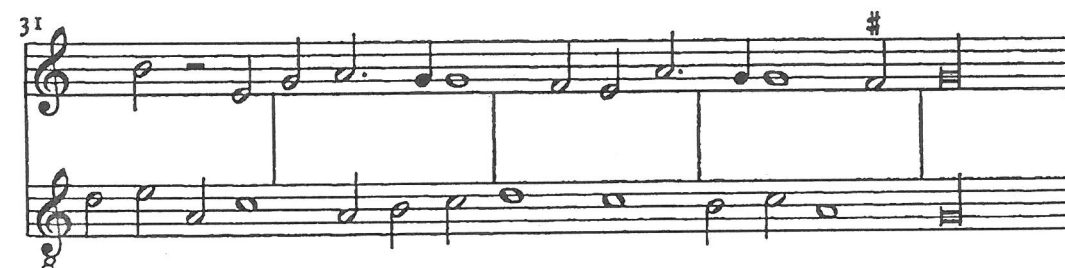
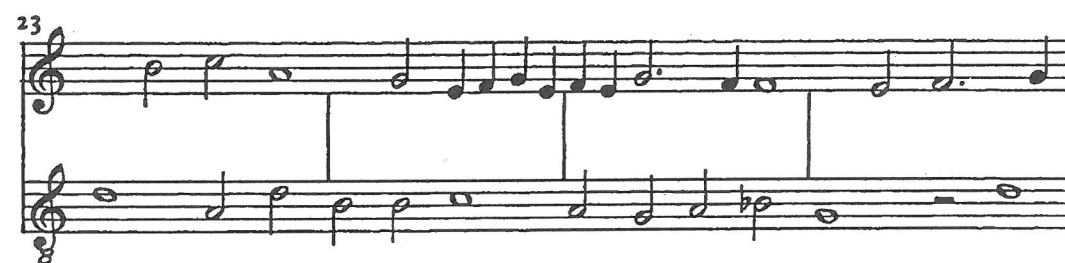
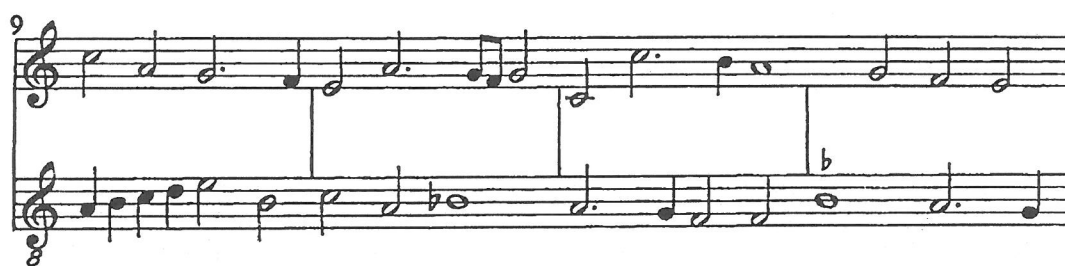
ГЛАВА 54

Как да се избягват каденци и какво трябва да се съблюдава, когато темата прескача две или повече степени

Не изглежда необходимо да се застояваме дълго върху тази материя, тъй като това, което вече бе казано и илюстрирано, би предоставило достатъчно указания какво е полезно в нея и необходимо в изкуството на контрапункта. Следователно нека бъде достатъчно да кажем, че една каденца се избягва, както споменах, когато двата гласа създават впечатление, че отиват към свършена каденца, но вместо това се обръщат в различна посока. Един пример би бил достатъчен, за да посочи много начини, по които може да се прави това избягване, когато е уместно [Пример 109]. Той ще покаже какво трябва да се съблюдава, когато темата се движи на терца, кварта или на друг несвързан интервал. Който изучава грижливо тези примери, ще знае как да подходи към подобни пасажки, когато те се появят.

Пример 109. Илюстрация на това как да се избягва каденцата





ГЛАВА 55

Кога пасаж от един глас на композицията може да бъде повторен, и кога не

Както разнообразието носи удоволствие и наслада, така прекаленото повтаряне поражда отегчение и досада. Нека преди всичко да внимаваме, за да избягваме обичайна грешка и да бъдем сигурни, че нашият контрапункт е разнообразен, щото същият пасаж или хармонична прогресия да не са повторени точно, със същите консонанси, ритми и тонове. Защото такива контрапункти, макар и добре написани, няма да имат нищо дискордантно или неприятно за ухото, но повтарянето им няма да предизвика удоволствието, което струи от разнообразието. Освен това познавачите на изкуството ще считат, че композиторът има оскъден запас от идеи. Защото ще им изглежда, че той използва същия пасаж отново, понеже не може да измисли друг контрапункт. Така че нека да се предпазваме от маниеризми, подобни на този, който е илюстриран в Пример 110.

Пример 110.

The musical score for Example 110 consists of three staves. The first staff is labeled 'Контрапункт' (Counterpoint) and the second staff is labeled 'Тема във Втори лаг' (Theme in Second Lag). The music is in 8/8 time. The first staff shows a melodic line with a repeating motif. The second staff shows the same motif in a different register. The third staff shows the motif in a different register again, with a sharp sign indicating a key change or modulation.

Казах, че не трябва да се повтаря един и същ пасаж много пъти, с което имам предвид контрапункт, точно преповторен

в неговите консонанси, ритми и височини. Но не само е позволено, а и за адмириране е да се повтори един пасаж или мелодия толкова пъти, колкото искате, стига контрапунктът винаги да е различен и разнообразен. Защото такива повторения ни поразяват като нещо изключително изкусно и трябва да се опитваме да ги пишем винаги, когато изглеждат подходящи; те са добри, а не осъдителни. За интелигентната личност те са белези на подвижен ум и изобилна инвенция. Изискват известно усилие, защото макар че композиторът да не е предпазен от произволно изменение и вариране на някои пасажи, той не трябва да продължи такива повтаряния твърде дълго; трябва да съобрази удобството на партиите и да избегне трудните вокални линии. Но в рамките на тези ограничения повторенията са приемливи и ефективни, както може да се чуе в Пример 111.

Пример 111а.

The musical score for Example 111a consists of three systems of staves. The first system is labeled "Контрапункт" (Contrapunt) and "Тема в Първи лаг" (Theme in First Lag). The second system is labeled "5" and the third system is labeled "9". The notation is in a single key signature with a common time signature. The first system shows a vocal line (treble clef) and a contrapuntal line (bass clef). The second system shows a vocal line (treble clef) and a contrapuntal line (bass clef). The third system shows a vocal line (treble clef) and a contrapuntal line (bass clef).



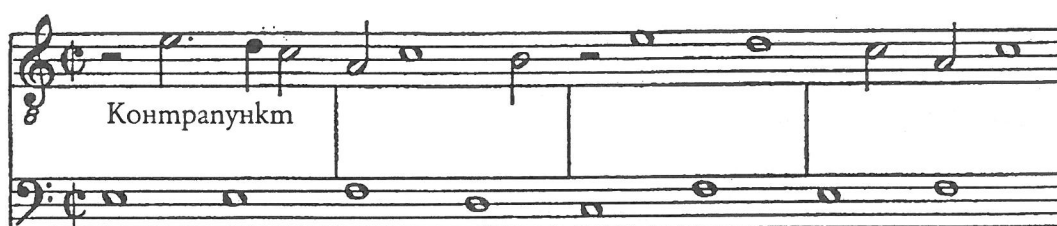
Пример 111б.



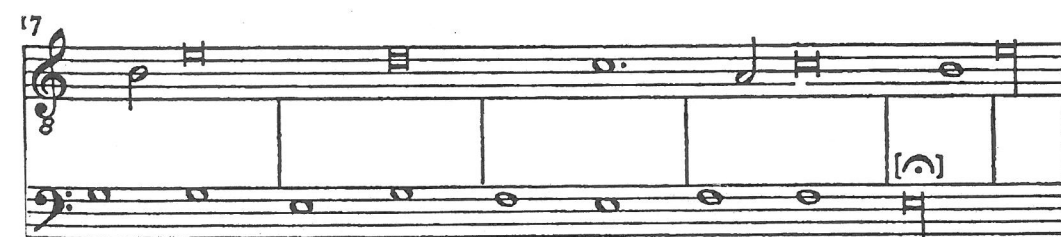
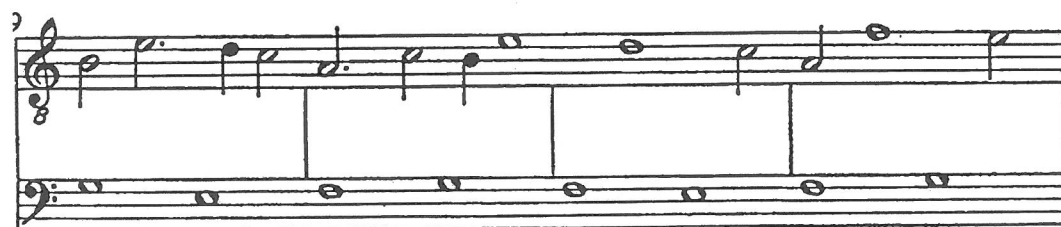


Музикантите понякога сами се насилват да продължават да употребяват даден мелодичен пасаж, варирайки хармонията. Това се нарича да правим контрапункт „при определено задължение“ (*con obbligo*), а повторенията се наричат *pertinacie*. За всеки, който иска да се самоограничи по този начин, е необходимо само да избере тема или пасаж и да започне да пише контрапункти върху тази тема. Тъй като този стил на контрапункт е много труден, са позволени известни свободи. Възможно е понякога да се напишат линии, които не са лесни за пеење и които не биха били написани при обикновени обстоятелства. Стига хармонията да е разнообразна, като могат да се използват най-подходящите нотни стойности: бреви, после семибреви или миними и други. Те могат да бъдат синкопирани или не, както най-добре задоволяват предварително установеното условие. Разбира се, винаги е необходимо да се избягват грешките, които бяха дискутирани и илюстрирани, тъй като резултатът ще бъде по-скоро осъдителен, отколкото похвален. Трудно достижимото добро е много по-достойно за похвала от лесно достижимото. За да бъде напълно разбран този метод, ще добавя два примера [Пример 112], които да служат като ориентири.

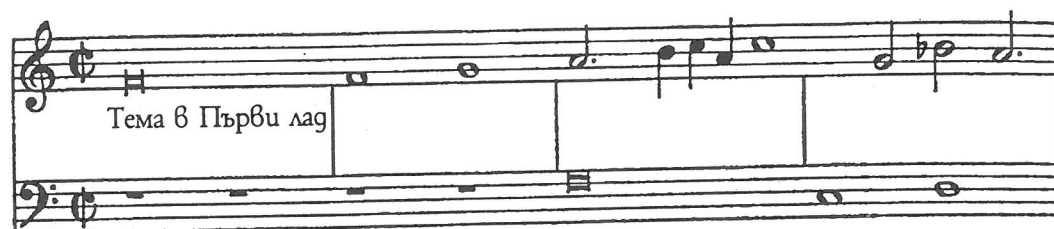
Пример 112а. Първи пример



Тема в Четвърти лаг



Пример 1126. Втори пример



Контрапункт





ГЛАВА 56

Двойни контрапункти, и що са те

Видяхме как да се композират всички видове двугласен контрапункт. Сега бих искал да покажа как да се пише изкусен вид контрапункт също за два гласа, върху коя да е тема, който се нарича „двоен контрапункт“ [contrapunto doppio]¹⁸⁷. В случая композицията е толкова изобретателно замислена, че може да бъде изпята с разменящи се партии. Следователно повторението ще произведе хармония, различна от първоначално чутата в същите две партии.

Има два вида двоен контрапункт. В първия вид отговорът (*replica*)¹⁸⁸ се получава от принципа [principale]¹⁸⁹, т.е. от първоначално композираните гласове, като се разменят регистрите, но се запазват същите движения¹⁹⁰. Обаче в този метод има две възможности: ако отговорът е изпят на дуодецима, тогава няма промяна в интервалите, докато на децима има промяна на интервалите. Вторият тип двоен контрапункт е този, в който реплика се развива в противоположно движение след взаимната размяна на партиите, ниската като висока и *vice versa*¹⁹¹.

Когато пишем по първия начин, т.е. когато напредваме със същите ритми и интервали, нека да се пазим от употребата на

секста в принципа, защото тя няма да бъде консонантна в репликата¹⁹². Нито трябва дистанцията между партиите да надвишава дуодецима, или високият глас да преминава над ниския или vice versa. Надхвърлянето на дуодецимата или кръстосването на гласовете ще породи дисонанс в репликата. Синкопите, засягащи септима, трябва да бъдат избягвани; те няма да звучат добре в репликата. Но можем да използваме синкопирани секунди и кварта, защото те са много ефективни в реплика, особено когато се разрешават по начин, който ще бъде демонстриран по-късно. За да избегнем фалшиви релации в репликата, не трябва никога да пишем в противоположно движение минорна децима, последвана от октава или дуодецима, или минорна терца, предшествана от унисон или квинта; резултатът в репликата ще бъде тритон или друга лоша релация между партиите. Нека да отбележа също, че всяка дуодецима в принципа ще се репликира в унисон, а всяка квинта – в октава. Всички по-горе дадени правила трябва да се спазват в принципа, ако искаме репликата да бъде без грешки. Вярно е, че за да се завърши контрапунктът с каденца, трябва да има финална квинта или дуодецима било в принципа, било в репликата, което дори се среща в интермедиерните каденци, а между партиите ще се чува тритон. Но това е маловажно, когато останалото е добре организирано, както може да се види тук в принципа. Нека тогава изнеем репликата по следния начин: издигайки ниския глас с октава и снижавайки високия с дуодецима. Тогава ще процедурираме със същите ритми и интервали, както може да се види в Пример 113. В него може да се види, че контрапунктът в репликата е много различен от този в принципа, а и хармонията му също е много различна. Това се нарича двоен контрапункт в дуодецима. Също така, може да се постави горната партия на октава по-долу в баса и долната партия да се издигне на дуодецима. Репликата няма да се промени; така че е излишно да дискутираме тази процедура.

Пример 113а. Първи начин на двоен контрапункт

Висока партия на принципа

Ниска партия

5

9

13

17

Пример 113б. Първи начин на двоен контрапункт

Висока партия на репликата

Ниска партия

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The notation is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The systems are numbered 5, 9, 13, and 17 at the beginning of the first staff of each system. The music illustrates various contrapuntal techniques, including intervallic relationships and voice leading between the two parts. The first system (measures 5-8) shows a complex interplay of intervals. The second system (measures 9-12) continues this with different intervallic patterns. The third system (measures 13-16) shows a more active melodic line in the treble part. The fourth system (measures 17-20) concludes the sequence with a final cadence marked by a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

При писането на двоен контрапункт съгласно моя първи начин, но използвайки в репликата интервали, различни от тези в принципа, нека си припомним да не поставяме в принципа един и същи консонанс последователно като две терци, сексти, etc., дори когато единият е мажорен, а другият – минорен. Всички синкопи трябва да бъдат консонантни във всички партии. Въпреки че две сексти, както казах, трябва да се избягват, една секста има добър ефект в този и подобни контрапункти. Единият глас може да се кръстоса над или под другия, както е подходящо, но при едно условие: не трябва да се разделят на повече от терца. Но когато партиите стоят в собствените си регистри, могат да бъдат отделени

на дуодецима. Също така, едната може да я надхвърли, вярно е, но в подобен случай трябва да бъде избягвана теридецимата, защото води до трудности. Следователно нека не надхвърляме дуодецимата. Да съблюдаваме дадените правила. Да правим гласовете лесни за изпълване и колкото е възможно постипенни, защото скоковете на кварта и квинта могат да бъдат смущаващи в репликата. Така ние ще осъществим контрапункт без грешка, като този в Пример 114.

Следователно има реплика, образувана чрез издигането на долния глас с октава и снижаването на горния глас с децима. Това е познато като двоен контрапункт в децима и е илюстрирано в Пример 115. Горният глас също може да бъде понижен с една октава, а долният глас повишен с децима. Предпочитам този метод, тъй като хармонията по този начин е най-добре задържана в границите на лада. От друга страна, принципалният контрапункт не се оформя така добре, както репликата.

Двойните контрапункти могат да бъдат изпълвани на три гласа, с допълнителен глас децима по-високо от долния глас на принципа и септдецима по-ниско от репликираната горна партия. Обаче това поражда грешки, наистина.

Тъй като е много трудно да се напише двоен контрапункт в децима, без да се направят грешки в репликата, нека дам няколко общи правила, оставяйки много други неща на добрия вкус и на личната преценка на композитора. Никога не трябва да се пише терца след унисон, или последователни терци, или децима след октава, когато гласовете слизат заедно. Когато гласовете вървят възходящо, не трябва да се пише секста след квинта, или децима след дуодецима, особено когато горният глас не е в постъпенно движение, защото това е по-малко приемливо, отколкото постъпенното движение. Да не се преминава от октавата към минорна децима, освен когато горният глас се придвижва на цял тон и долният на семитон, или от терца или квинта към минорна децима в

противоположно движение. В горния глас да се избягва прогресията от квинта към мажорна терца, когато басът не се придвижва. Когато горният глас не се придвижва, да се избягва връзката от квинта към минорна терца и от дуодецима към минорна децима; в противен случай репликата ще наруши дадените правила. В този вид контрапункт всяка написана в принципа децима става октава в репликата, и всяка терца става квинтдецима. Така че композиторът трябва да пише принципа и репликата едновременно, за да избегне грешките.

Пример 114. *Втори начин на двоен контрапункт*

Висока партия на принципа

Ниска партия

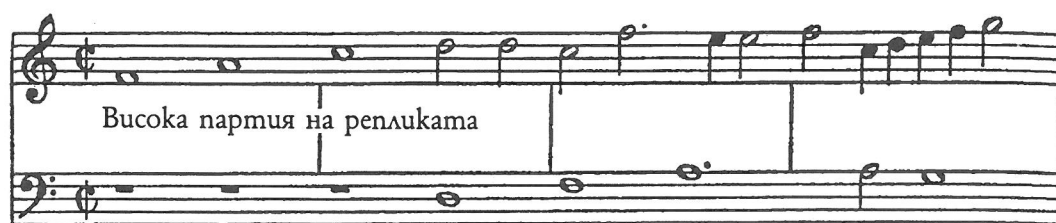
5

9

13



Пример 115. Втори начин на двоен контрапункт



Във втория метод на двойния контрапункт, в който реплика прогресира в противоположно движение спрямо принципа, като запазва същите интервали¹⁹², всички синкопи, появяващи се в принципа, трябва да бъдат консонантни, навсякъде. В противен случай реплика ще бъде лоша. Ако е необходимо, в принципа може да се използва секста, но не и октава след децима, или терца пред унисон, когато партиите са възходящи, както в Пример 116. Репликите произтичат от размяната на горната и долната партии, първата отдалечена от съответната партия в принципа на септима, втората - на нона [Пример 117].

Пример 116. *Втори способ за двоен контрапункт*

Висока партия на принципа

Ниска партия

5

9

13

Пример 117. Втори способ за двоен контрапункт

The musical score for Example 117 consists of four systems of two staves each. The top staff is labeled 'Висока партия на репликата' (High part of the replica) and the bottom staff is labeled 'Ниска партия' (Low part). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system shows the high part with a whole note and the low part with a half note. The second system shows the high part with a whole note and the low part with a half note. The third system shows the high part with a whole note and the low part with a half note. The fourth system shows the high part with a whole note and the low part with a half note. The score ends with a double bar line.

Този метод на писане може да бъде разширен така, че между партиите на принципа да може да се използва всеки интервал до квинтдецима и репликата също да се получи добре, стига партиите да не са много отдалечени една от друга. Давам само няколко примера, тъй като усърдният композитор би бил способен сам да изработи други нови и сполучливи. Нека само добавя, че ако следваме всички дадени правила за това какво може и какво не може да бъде включено, можем да напишем контрапункт, който е добър за пеене по всеки от илюстрираните начини, с голямо вариране на хармонията, както може да се види и чуе в Пример 118.

Пример 118а.

Висока партия на принципала

Ниска партия

5

9

12

16

Detailed description: This musical score for Example 118a consists of two staves. The top staff is labeled 'Висока партия на принципала' (High part for the principal) and the bottom staff is labeled 'Ниска партия' (Low part). The music is in C major and 4/4 time. The score is divided into four systems, with measure numbers 5, 9, 12, and 16 marked at the beginning of each system. The first system (measures 1-4) shows the high part starting with a half note G4 and the low part with a half note E3. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-11) shows a more active melodic line in the high part. The fourth system (measures 12-15) concludes the example with a final cadence.

Пример 118b.

Висока партия на първата реплика

Ниска партия

Detailed description: This musical score for Example 118b consists of two staves. The top staff is labeled 'Висока партия на първата реплика' (High part for the first replica) and the bottom staff is labeled 'Ниска партия' (Low part). The music is in C major and 4/4 time. The first system (measures 1-4) shows the high part starting with a half note G4 and the low part with a half note E3. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) shows a more active melodic line in the high part. The fourth system (measures 13-16) concludes the example with a final cadence.

5

9

12

16

Пример 118с.

Висока партия на втората реплика

Ниска партия

5

Не искам да не спомена една друга възможност, която допълнително демонстрира голямата изкусност на този вид контрапункт. Всяка от следните комбинации може да бъде изнята на три гласа. Към ниската партия на принципала и към втората и третата реплика можем да прибавим партия децима по-високо. По подобен начин можем да добавим към високата партия във втората реплика септдецима по-ниско. Можем, накрая, да придвижим долния глас октава по-високо и да добавим партия децима под горния. Наистина, добавените партии не са в съответствие с всички дадени правила, но достатъчно за това.

Пример 118d.



ГЛАВА 57

*Какво контрапунктистът трябва да съблюдава
в допълнение към дадените правила, както и
някои волности, които може да си позволи*

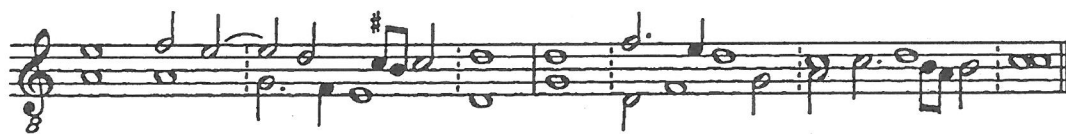
Сега ще събера в един раздел някои особености, от които композиторът може да изведе по-широки приложения. Това би обогатило творбата му с прелестна хармония и би я превърнало в наслада за всички, които я слушат. В добавка към дадените правила, композиторът трябва да спазва следното: когато даден глас следва степените на първия лаг, другият трябва да принадлежи

към втория, както възнамерявам да покажа в Част IV¹⁹⁴. Тъй като в контрапункта може да има няколко ноти срещу само една в темата и понеже контрапунктът трябва да продължи да се движи, композиторът може да прецени като много трудно продължаващото дълго време вариране на консонансите. Следователно в подобни случаи той има свободата да пише множество синкопирани ноти, такива като семибревата и точкуваната минима, варирайки винаги степените и височините. Този способ ще даде много изящество на писането и е плюс за композитора, защото синкопите създават добър свързващ ефект. Този вид контрапункт може да бъде наречен *legato*, ако е така синкопиран, че семибревата на темата не съвпада с продължителността на звучене на цялата семибрева в контрапункта, а само с нейната половина. Това се среща когато семибревата е синкопирана или когато се появява срещу оная част на точкувана минима, която се представлява от точката. Нарича се легато също когато темата не се придвижва постъпенно, а напротив, контрапунктът се движи и преминава през различни степени. Също така се казва легато и когато контрапунктът е неподвижен и темата преминава от степен на степен; това се случва когато темата е диминуирана. Когато поради необходимост или друго основание се използват унисони, те могат да бъдат написани върху втората част на семибревата, стига темата и контрапунктът да не встъпват в унисона едновременно, било на силно или на слабо време. Така поставеният на втората част от нотната трайност унисон е ненамтраплив, което не би било същото, ако се е появил върху първата част на нотата. По тази причина той може да бъде написан срещу онази част от една точкувана семибрева или точкувана минима, която се представлява от точката, във всеки глас, който е диминуиран. Тази практика е добра при многогласното писане, тъй като унисонът заема мястото на минимата, заето от точката. Тази част от нотата не

само че практически не се чува, но често и дори не бива изпявана от певеца. Вярно е, че това понякога оставя хармонията без една от компонентите ѝ – такива като квинтата или терцата – и тя, като последица, е несъвършена, както ще видим нататък.

Спазването на горните правила може дотолкова да ограничи композитора, че той да не е в състояние да пише хубави и елегантни линии или да не може да пише партиите си във fuga или консеквенция, както би желал. По тази причина, при случай може да се отклони от правилата. Подобна свобода е позволена на поетите, които понякога се отклоняват от метричните правила, използвайки един звук вместо друг или дълга сричка на мястото на къса и *vice versa*. Музикантите могат също така да пишат определени неща като изключение от правилата; но с привилегията не трябва да се злоупотребява, тъй както поетът не винаги си позволява такива волности. Така музикантът, когато не може да направи друго, може да напише квинта след мажорна секста – противоположно на правилото, дадено в Глава 38 – ако секстата се намира във втората част на синкопираната семибрева, както в Пример 119.

Пример 119. [Разрешена волност:
квинта след мажорна секста]



Ако секундата и септимата, макар и дисонантни, са поносими при синкоп, колко по-поносима е секстата, която, далеч от това да бъде дисонанс, се приема от всички като консонанс! Някой може да каже, че с този прецедент бихме позволили и минорната секста да отива в октава [Пример 120.] Ще отговоря, че това е в противовес на нейната тенденция.

сят за добрата хармония, а не за да я нарушават. Така че не е позволено да се пише пасаж, подобен на тези в Пример 123. Основанието да се избягват такива хроматични степени е, че те винаги се сблъскват с някоя диатонична степен в мелодията, с която образуват семидианента, тритон или семитритон, а това са нехармонични мелодични релации.

Пример 121. [Пасаж, в който Пример 120 е диминуиран]



Пример 122. [Семидианента, използвана мелодически]



Пример 123.

[Неразрешена мелодически семидианента с хроматичен ход]



Позволена е също рядката употреба на хроматични степени, когато се преминава от секста, направена мажорна хроматично, към децима или мажорна терца. Достига се с квартков или квинтов скок, след което се преминава към октава или унисон, както може да се види в Пример 124. Това е разрешено на две основания: първо, защото прогресията е диатонична, независимо от хроматичните степени; второ, защото движенията на партиите са изградени от хармонични интервали и са съгласувани с нашите

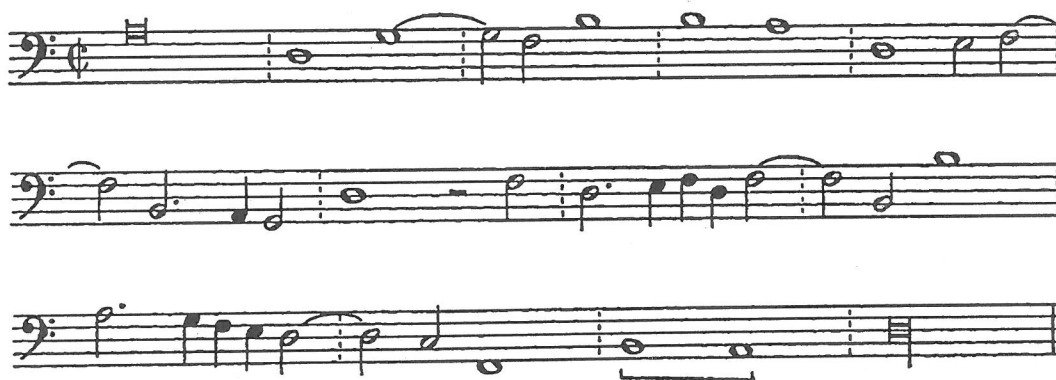
предписания, дадени по-горе. Знакът \sharp трябва да бъде използван поради много причини, но най-често заради невнимателните певци, които могат погрешно да подменят една степен с друга, т.е. една диатонична на мястото на хроматичната. Ако направят така, ще се чуе дисонанс.

Вярно е, че има определени мелодически интервали, такива като квартата, квинтата и октавата, които певците изпълняват хроматично, дори ако композиторът не ги е маркирал така. Те го правят, за да може гласовата линия да се развива гладко. Би било всъщност излишно за композитора да маркира такива алтерации, тъй като нехармонични интервали като тези в Пример 125 никога не трябва да се пеят.

Пример 124. [Допустими хроматични ходове]



Пример 125. [Нехармонични интервали,
които никога не трябва да се пеят]



Композиторите не трябва без основание или без необходимост да започват композицията си със степен, която не е натурална за лада, както някои правят, и да смесват хроматични и диатонични степени по такъв начин, че знаците диез (\sharp) и бемол (\flat)

да се срещат навсякъде, в началото, в средата и в края. Такива неща биха били поносими, ако композицията ги изисква, но композиторът е предупреден да се въздържа от тях толкова, колкото му е възможно, стига да не е застабен от гумите или от някоя друга особеност на композицията. Обаче ако продължава дълго време по този начин, ще промени един лаг в друг, порок, който някои композитори практикуват. Най-вече трябва да се въздържа от безпричинното писане на такива хроматични знаци в началото на композицията, както правят някои, които не само маркират втората нота на мелодията с хроматичния знак диез, а дори и първата. Самозаблуждавайки се, че са писали в първия лаг, нека кажем, че те в действителност започват пиесата в седмия¹⁹⁵, както в даденият тук пример [Пример 126].

Пример 126. [Ненужна употреба на хроматични ходове]



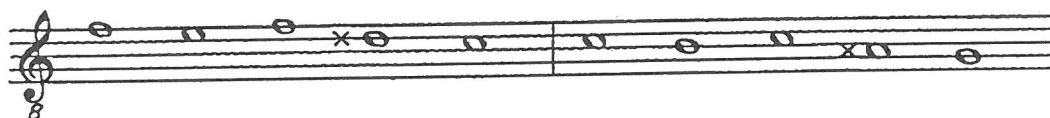
Нека предупредя композитора и относно един вид прогресия, която просто не е нито диатонична, нито хроматична. Тя се появява, когато тонът между *g* и *aa* е взет чрез обичайния знак \sharp . Натуралните диатонични степени, било нагоре или надолу, не могат да съгласуват този тон в една диатонична мелодия [Пример 127]. Интервалът, образуван от първите три ноти тук, е голям семитон, а интервалът между третата и четвъртата нота е дитон; големият семитон е наличен и между последните две ноти. Няма начин да се акомодират тези интервали, диатонично или хроматично горе или долу, без помощта на друг чужд тон, който бележим със знак \times . Това е знакът, който маркира втората степен от всеки енхармоничен тетраорд. Тази степен не може да бъде наречена диатонична, тъй като не се открива сред диатоничните

тонове; не е и хроматична, тъй като не можем чрез нея да получим трихемитон, в едната или в другата посока. На последно място, не можем да я наречем енхармонична, защото не разделя големия семитон на два гиеза, каквато е функцията на един енхармоничен интервал, както може да се види във всяко от интервалните деления, направено в Част II. Макар че тази степен може да бъде наречена диатонична, тъй като се открива в диатонична композиция и образува диатоничен семитон, би била неправилно наименувана. Тя би била основателно наречена диатонична, хроматична или енхармонична само когато е така разположена, че да изпълнява точно своята функция в един от тези родове, какъвто е случаят с четвъртата нота в четвъртия такт на Пример 128, но не другояче. Макар че така разположената степен не е диатонична, не бихме се колебали да я напишем, защото не води към лош ефект в този вид пасаж и често е удобна за композитора. Тъй като броят на диатоничните композиции, които са пълни с такива пасажу, е безкраен, а и тъй като музикантите им отдават много малко внимание, исках да ги спомена тук. След тези съветващи думи, оставям работата на добрия вкус на всички добри и превъзходни композитори.

Пример 127. [Прогресия, която не е нито диатонична,
нито хроматична]

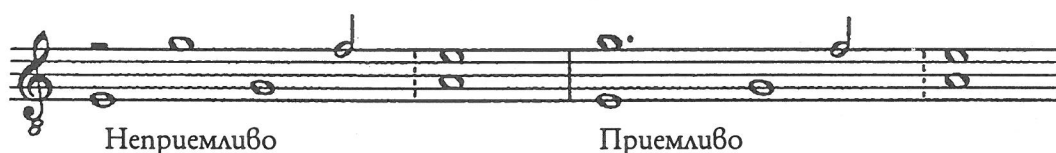


Пример 128. [Правилна и неправилна употреба
на хроматични и енхармонични степени]



Всред всички неща, които трябва да бъдат споменати, трябва да кажа, че една синкопирана семибрева не трябва незабавно да се последва от дисонантна минима в постъпенно движение. Това също би вървяло против естеството на напълно консонантен синкоп, който никога не трябва да бъде последван от дисонанс, а винаги от консонанс. Обаче когато искаме да напишем такава една дисонантна минима, винаги трябва да оставим семибревата да падне върху силното време и да напишем точка след нея – която трябва да продължи да бъде консонантна – и тогава да добавим минимата, която може да бъде дисонантна, ако я изберем така, стига да е достигната постъпенно, както може да се види в Пример 129.

Пример 129. [Употреба на дисонантна минима]



Друго нещо: когато искаме контрапунктът да бъде бавен или тъжен, или понякога сладък и мек, трябва да процедираме със сладки, меки прогресии. Сред тези ходове са семитонът, семидитонът и подобни интервали, но най-добрите консонанси са минорните несвършени консонанси: семидитонът, минорният хексахорд и техните съставни. По природата си, както казах в Глава 10, тези консонанси са подходящи за такива ефекти. От друга страна, за да се направи контрапунктът весел, напишете цял тон, дитон и подобни интервали. За някой случаен рязък израз използвайте мажорните интервали: дитона и мажорния хексахорд и техните съставни, поставени в ниските партии на композицията. Рязкостта ще бъде най-силно изразена, когато хексахордите са с по-дълготрайни стойности и са написани в ниските гласове на хармонията.

Трудна работа е да преподаваш кога и как да се употребят такива неща. Това, което казах, ще служи на композитора, когато му се случи да употреби тези похвати и макар че ние сега ги изоставяме, възможно е да се върна в детайли към тях в друго време.

ГЛАВА 58

Методът да се композира за повече от два гласа и наименованията на партиите

Вярвам, че достатъчно дискутирах правилата и техниките, отнасящи се до двугласното писане. Мисля, че мога да пропусна проблемите, които композиторът може да срещне, тъй като, изучавайки изкусните композиции на превъзходни композитори, ще научи всяко нещо, което му е нужно. Сега е време да дискутирам начините на композиране за повече от два гласа.

Нека първо да отбележа, че музикантите много често пишат за четири партии, които според тях съдържат пълното съвършенство на хармониите. Следователно те наричат тези партии основни, съответно на четирите елемента¹⁹⁵. Както всяко физическо тяло е съставено от елементите, така и всяка свършена композиция е съставена от основните партии. Най-ниската гласова партия е наречена бас; тя е аналогична на елемента земя, който е най-ниският от елементите. Следващата партия във възходящ ред е тенорът, аналогичен на водата. Той е точно над земята и свързан с нея; по подобие тенорът непосредствено следва баса и неговите ниски тонове са неразличими от високите тонове на баса. Следващата гласова партия над тенора е наречена от някои контратенор, а от други – контралто или алто. Нейната позиция, трета и централна сред гласовете, е аналогична на позицията на въздуха; както въздухът се смесва по определен начин с

водата и огъня, така ниските алтови тонове се смесват с високите тонове на тенора, докато високите алтови тонове се смесват с ниските тонове на четвъртия и най-висок глас, канто. Този глас, наричан от някои сопрано, поради неговата най-висока позиция, е аналогичен на огъня, който следва въздуха и държи най-високото място.

Има основания за тези аналогии. Движенията, които предизвикват ниските звуци, са бавни и редки, така че по своята природа (както подчертах в Глава II на Част II) басовите тонове са много близо до тишината. По подобен начин земята е по природа неподвижна и неспособна да звучи, както вече съм казал. Сравняването на сопрановия глас¹⁹⁷ с огъня е също оправдано. Високите звуци възникват от бързи, чести движения, които впечатляват ухото със скоростта и честотата си и следователно участват в природата на огъня. Защото огънят не само е висок и прозрачен, но също така бърз и активен в същината си. Средните партии, по силата на местоположението и умереността на движенията си, ми приличат на другите два елемента, чиито природа и местоположение са сходни.

Ще видим в Част IV как тези гласове трябва да бъдат организирани и колко отдалечени един от друг трябва да бъдат. Ако сега ние желаем да разгледаме особеностите на тези партии, ще установим, че сопраното – бидейки най-високата от партиите – в най-голяма степен прониква в ухото и се чува най-много от другите. Тъй както огънят захранва и е причина за всички природни неща, създадени за украсяване и запазване на света, така и композиторът се стреми неговият най-горен глас да бъде декоративен, красив и елегантен, защото така ще храни и удовлетворява душите на слушателите. Тъй както земята е основата на другите елементи, така и басът има функцията да поддържа и стабилизира, усилвайки и давайки ръст на другите партии. Той е основата на

хармонията и по тази причина е наречен бас, т.е. базата и поддържането на другите партии. Ако си въобразим, че елементът земя изчезне, в каква разруха и пустиня биха се превърнали хармонията на универсума и хармонията на човека! Така и композицията без бас би била изпълнена с объркване и дисонанс, и би се сринала.

Следователно когато композиторът пише баса на своята музика, той процедира по-скоро с движения, които са бавни и без скокове, и по-широки, отколкото в другите партии. Това позволява средните гласове да се развиват с елегантни и свързани движения, най-вече сопраното, защото такава е неговата природа. Басът следователно не трябва да бъде с твърде малки нотни стойности, а трябва като цяло да се развива със стойности, доста по-благоприятни от тези в другите партии, и трябва да бъде организиран така, че да дава най-добрия възможен ефект, без да е труден за пеене. Тогава другите партии могат да бъдат разположени в композицията по най-благоприятния начин.

Тенорът, следващата партия над баса, е партията, която управлява и регулира композицията и поддържа лада, върху който тя е базирана. Трябва да бъде с елегантни движения, аранжирани така, че да съблюдават естествения ред на неговия лад, бил той първият, вторият, третият или друг. Каденците му трябва да са поставени върху собствените тонове и въведени с добро основание.

Когато въздухът се осветява от слънчевите лъчи, той блесне и като че ли всяко нещо под него се усмихва. По същия начин, когато алтото е добре подредено и композирано, орнаментирано с красиви и елегантни пасажи, то краси и разхубавява и композицията. Така че композиторът трябва да има грижата така да композира алтовата партия, че тя да постига тези добри ефекти.

Закачливият поет от Мантуа е изразил изкусно и с хумор различната природа на тези партии със стиховете:

Plus ascoltantum Sopranus captat orecchias.
Sed Tenor est vocum rector, vel Guida Tonorum.
Altus Apollineum carmen depingit & ornat.
Bassus alit voces, ingrassat, fundat & auget.¹⁹⁸

Цитирах това, за да припомня на композиторите как да пишат за различните партии. Това са най-важните и основни партии на всяка свършена композиция. Сред тях алтовата е тази, която се композира последна, защото тя допълва другите партии и усъвършенства тяхната хармония, която не би могла да бъде свършена без алтото. Но правилото, че алтото трябва да бъде написано последно, не е ненарушимо, тъй като всяка партия би могла да бъде написана първа. Обаче то е без значение, когато музикантите искат да пишат тригласна композиция – тогава те обикновено пропускат контралтото или сопраното, а оставят другите партии. Ако искат да напишат повече от четири партии, те не измислят нов глас, а добавят един от съществуващите четири, пишейки два сопрана, два алта, два тенора или два баса, в зависимост от целта.

Следователно понякога човек желае да напише пиеса върху дадена тема, било *cantus firmus* или *figuratus*, или да напише песен, мадригал или мотет, в който случай композиторият трябва да измисли темата, като лагът на темата е първото съображение. Той трябва да бъде установен, щото композиторият да знае степените, върху които ще паднат каденциите, и да може да подреди хармониите по такъв начин, че началото, средата и краят да са в съгласуваност. Съобразил тези неща, той може да започне писането на която партия желае, като винаги започва върху правилна степен на избрания лаг и съблюдава всички дадени по-горе правила. Обичайно е музикантите да започват своите композиции с тенора и да добавят към него сопраното. След това добавят баса и накрая – алтото. Дал съм много примери на писане за сопрано и

тенор, а в таблицата, която следва, ще бъде лесно да се видят възможните акорди, които останалите гласове, какъвто и да е техният брой, могат да образуват с първите два. Последователно съм спазвал правилото да дам първо интервала, образуван от сопраното и тенора, след това интервала между баса и тенора, и накрая интервала между алто и баса, необходим за допълване на хармонията. Но трябва да се отбележи, че при образуването на акорда, в алто понякога е възможно да има повече от един акордов тон. В такъв случай алтернативните ноти е възможно да прозвучат в допълнителни партии – в добавка към обичайните четири – или в самото алто.

Контралто се намира в унисон или в октави с другите партии само в четири места [в таблицата], тъй като когато другите партии образуват помежду си квинта или терца, или техните съставни, тогава които и да са добавени гласове – независимо от броя им, трябва по необходимост да образуват октави или унисони с един от трите оригинални гласа.

За да направя тези бележки напълно разбираеми, вземам един пример. Да допуснем, че сме поставили сопрана и тенора в унисон, т.е. върху една и съща височина. При добавянето на трета партия в баса е необходимо да я напишем под тенора на разстояние, съответно на един от тези консонанси: терца, квинта, секста или октава, или друг, както е показано в таблицата. И така, ако басът е на терца под тенора, алто може да бъде на квинта или на секста над баса¹⁹⁹. Други партии – ако има повече от четири – могат да бъдат в унисон или в октава с една от тези четири партии. Но ако басът е на квинта по-ниско от тенора, алто може да бъде на терца или децима над баса, а всякакви допълнителни партии – в октава или в унисон с една от четирите. Ако басът е на секста под тенора, собствената позиция на контралто може да бъде намерена като се консултирате с третия пример на

таблицата. Таблицата ще допълни всяка друга възможност, аранжирана по присъщия ѝ ред.

Унисонът

Ако сопраното образува а басът образува алтото ще бъде	унисон с тенора, терца под тенора, квинта или секста над баса ²⁰⁰ .
Но ако басът образува алтото ще образува	квинта под тенора, терца или децима над баса.
Подобно, ако басът образува алтото може да бъде	секста под тенора, терца или децима над баса.
Ако басът образува другите партии ще бъдат на	октава под тенора, терца, квинта, секста, децима или дуодецима над баса.
Ако той е алтото ще образува	децима под тенора, квинта или дуодецима над баса.
Но ако той е алтото може да бъде на	дуодецима, тогава терца или децима над баса.
Така, басът, бидейки на другите партии могат да бъдат на	квинтдецима под тенора, терца, квинта, секста, децима, дуодецима или теридецима над баса.

Терцата

Ако сопраното образува а басът образува алтото може да образува	терца с тенора, терца под него, унисон или октава с другите партии.
Но ако басът трябва да е алтото може да бъде поставено	секста под тенора, терца или децима над баса.
Но ако басът е тогава алтото ще бъде на	октава под тенора, квинта или секста над баса.
Ако той е могат да бъдат в	децима, тогава партиите унисони или октави с другите.

Квартата

Когато сопраното образува
а басът
тогава алтото образува

квартата с тенора,
квинтата под тенора,
терца или децима над баса.

Но ако той е
алтото се поставя

дуодецима над тенора,
децима над баса.

Квинтата

Ако сопраното образува
а басът образува
алтото може да образува

квинтата над тенора,
октава под него,
терца или децима над баса.

Ако басът е
алтото ще образува

секста под тенора,
унисон или октава с другите партии.

Секстата

Ако кантото образува
а басът
алтото може да прави

секста с тенора,
квинтата под тенора,
унисон или октава с другите партии.

Но ако басът е
алтото ще бъде

терца под тенора,
квинтата над баса.

Подобно, ако басът е
алтото също ще бъде

децима под тенора,
квинтата или дуодецима над баса.

Октавата

Ако сопраното образува
а басът е
другите партии образуват

октава с тенора,
терца под тенора,
терца, квинта, секста, дуодецима
или терцидецима над баса.

Подобно, когато образува
другите партии могат да образуват

квинтата под тенора,
терца над баса.

Ако басът е
другите партии ще образуват

октава под тенора,
терца, квинта, децима
или дуодецима над баса.

Накрая, ако басът е
другите партии ще образуват

дуодецима под тенора,
децима или септдецима над баса.

Чрез тези комбинации всеки може да пресметне свойственото отстояние на алто то наг баса, при определено съотношение между сопраното и тенора, и тенора и баса. Ще избегна навлизането в по-големи детайли и ще оставя подробностите на вкуса на благоразумния композитор. Бих могъл да кажа обаче, че понякога, продиктувано от фантазията на композитора, басовата партия може да попадне в обхвата на тенора и *vice versa*. Но това става рядко. По подобен начин, сопраното и алто то може да заемат едно на друго регистрите си; или тенорът и контралто то. В таблицата, както всеки може да види, сопраното е считано за най-високия глас, а басът – за най-ниския, независимо от факта, че при случай тъй наименованите гласове ще си разменят регистрите с други. За теноровия глас се смята, че е следващият наг най-ниския, а за алто то се счита, че е следващият наг тенора и се пише след другите три. След като това е разбрано, партиите могат да се разменят, когато е подходящо, без да се получават грешки.

ГЛАВА 59

Тригласни композиции, и какво трябва да се съблюдава при писането им

Нека сега преминем към метода на писане за три гласа, защото така ще можем по-лесно да отидем към писането на композиции за четири или повече (гласове, Я.К). В добавка към вече дадените правила, при това писане трябва да се съблюдават определени други условия; ще ги демонстрирам като необходими. За начало, да допуснем, че ни предстои да напишем тригласна композиция върху темата в тенора в Пример 130. Започваме чрез подреждане на встъпващите партии. Темата е написана в тенора, а най-ниският глас ще остане под него, високият глас – наг него.

От друга страна, в съгласие с дадените правила, възможно е да започнем другите гласове като имитация на темата на тенора дори преди тенорът да е запял. Тогава можем да аранжираме изпълнено с грация встъпване на тенора и да продължим другите партии по илюстрирания в Пример 130 начин с помощта на нашата таблица и правилата за диминуция, които бяха дадени за двугласното писане.

Пример 130.

Кантус

Тема и Тенор в Първи лаг

Бас

5

9

The musical score consists of two systems, each with three staves (Soprano, Alto, Bass). The first system starts at measure 13. The Soprano staff has a treble clef and a 'C' time signature. The Alto and Bass staves have a bass clef. The second system starts at measure 17. The Soprano staff has a treble clef and a 'C' time signature. The Alto and Bass staves have a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notes are as follows:

Measure	Soprano	Alto	Bass
13	G4	G3	G2
14	A4	A3	A2
15	B4	B3	B2
16	C5	C4	C3
17	D5	D4	D3
18	E5	E4	E3
19	F#5	F#4	F#3
20	G5	G4	G3
21	A5	A4	A3
22	B5	B4	B3
23	C6	C5	C4
24	D6	D5	D4
25	E6	E5	E4
26	F#6	F#5	F#4
27	G6	G5	G4
28	A6	A5	A4
29	B6	B5	B4
30	C7	C6	C5

Когато всяка партия встъпва, тя трябва да е в същата степен като първата нота на кантус фирмуса и да го имитира колкото е възможно повече. Партиите ще бъдат в консеквенция помежду си и дори и спрямо кантус фирмуса, без лоши резултати. Наистина, няма нищо ново в последния метод, но не е възможно да се направи нещо, което вече да не е било правено хиляди пъти. Първият метод, въпреки че действително не е нещо ново, бидейки малко употребяван, би изглеждал в някаква степен новаторски. Той е много подходящ и при това благодатен за писане на партии в консеквенция помежду си, но по-скоро интермитиращо²⁰¹, отколкото в стила на строгата фуга²⁰². Следователно част от нотите могат да се качват, а други – да слизат, като нотните стойности остават идентични в принципа и в имитацията. Така например водачът или принципалът ще се изкачват с определен брой ноти, а консеквентът ще слиза със същия брой, както в Пример 131²⁰³.

Две са основанията, поради които написах само една партия в примера. Първо, не липсват изкусни композиции от множество превъзходни музиканти, изпълнени с подобни неща, от които човек може да се научи как се пишат такива пиеси. Второ, не желая да увеличавам този обем с твърде много примери, а и вярвам, че единичната партия илюстрира това, което съм казал и показал, що се отнася до това как да се развива един глас от друг и как контрапунктът да се изпълва с прекрасни фантазии и изящни инвенции.

Но да припомня – въпреки че басът може понякога да заеме регистъра на тенора, както бях казал, а по подобен начин и другите партии могат да разменят местата си, басът винаги трябва да завършва на финалиса на лада, в който е композицията. Другите партии също трябва да бъдат на собствените си тонове накрая, защото именно по финалния акорд съдим за лада. Ако тенорът не завърши на финалиса, това няма да е толкова важно, стига мелодията му да се е развивала в съгласие с природата на лада; това е валидно и за другите партии.

В добавка към това отбележете, че композицията може да бъде наречена свършена, когато при всяка промяна на акорда, възходящо или низходящо, се чуват всички тези консонанси, чиито компоненти дават разнообразието на звука. Където се чуват такива консонанси, хармонията е наистина свършена. Консонансите, които носят разнообразие на ухото, са квинтата и терцата, или техните съставни. Тоновите, от които те са съставени, не си приличат един на друг, както тези на октавата. Нито членовете на един от тези консонанси не приличат на членовете на другия, поради което тези на квинтата не въздействат на ухото по същия начин като онези на терцата и *vice versa*. Чрез комбинирането на дитона и семидитона ние образуваме квинта, чиито крайни тонове са много различни от тези на дитона или на семидитона,

както крайните тонове на дитона и семидитона също се различават едни от други. Но това не е така с октавата, чиито крайни тонове са толкова сходни, че ни се струват като един звук, който по ефекта си прилича на унисона. Ако фактически към октавата се добави някой консонанс, създава се впечатлението, че е добавен към един-единствен звук.

Пример 132.

The musical score for Example 132 is presented in three systems, each with three staves. The top staff is labeled 'Канто в Първи лаг' (Cantor in First Lag), the middle staff is labeled 'Тенор' (Tenor), and the bottom staff is labeled 'Бас' (Bass). The notation is in a single system with a common time signature. The first system shows the beginning of the piece, with the Cantor staff starting on a whole note and the Tenor and Bass staves starting on a whole note. The second system shows the continuation of the piece, with the Cantor staff starting on a half note and the Tenor and Bass staves starting on a half note. The third system shows the end of the piece, with the Cantor staff starting on a half note and the Tenor and Bass staves starting on a half note. The notation is in a single system with a common time signature.

Разнообразието на крайните тонове тогава се открива само в квинтата и терцата. Тъй като хармонията е единство от различни елементи, за да постигнем свършена хармония, трябва да се стремим в нашите композиции да звучат колкото е възможно по-често тези два консонанса или техните съставни (интервали, Я. К.). Наистина, музикантите често пишат секста на мястото на квинтата, и това е чудесно. Но ако една партия има секста над баса, нито една друга партия не трябва да звучи на квинта над баса, защото тогава тези две партии биха били разделени от цял тон или семитон, а в резултат ще се получи дисонанс. Казах, че трябва да направим всичко, което ни е възможно, за да включим тези два консонанса в нашата хармония, въпреки че те не винаги могат да бъдат използвани. Специално при тригласното писане, октавата може да бъде използвана на мястото на един от тях, за да се запази гласовата линия красива, елегантна и проста. Да се иска

обаче тези консонанси да се използват постоянно в подобни пиеси, би било невъзможно.

Обаче в четиригласно произведение грешката да се пропусне един от тези два консонанса би била по-голяма, защото допълнителната партия улеснява съблюдаването на правилото. Тъй като броят на партиите се увеличава, задължението да се следва правилото нараства пропорционално. Да се лишат четиригласните композиции от един от тези консонанси е достатъчно възмутително; още по-лоши стават нещата, когато се пишат унисони и октави и в резултат хармонията става празна и бедна. Когато партиите са така разделени чрез октави, това се нарича удвояване. Тази грешка би била от малко значение, ако не се срещаше и в композиции за пет, шест, седем и повече гласове. В тях има тъй празни и лоши места, че дават слабо удовлетворение на ухото. Контрапунктистът трябва да се пази от такива пропуски, които изискват корекция, и трябва да разбира, че тези грешки могат да бъдат направени във всеки консонантен акорд, не само в онези, които се падат на силното и слабото време на такта. Композитор, който съблюдава това, ще направи композицията си благозвучна и с пълна, свършена хармония. Обаче той не бива да приема, че това правило трябва да се следва от началото до края. Във всяка композиция трябва да има паузи за партиите, които не трябва постоянно да пеят заедно. Заедно трябва да се чуват ту два, ту три, ту четири гласа – в зависимост от общия им брой – а понякога всички заедно, особено в края. Такова разнообразие подхожда както на композитора, така и на певеца, и ще прави композицията по-хубава, носеща наслада на ухото.

Когато се композира по този начин [с паузи в гласовете], не винаги е възможно да се съблюдава правилото за консонансите. Това е особено трудно при пеене на малък брой гласове, когато, за да се получат споменатите консонанси, би могло да попаднем в

толкова неудобни прогресии, които да разрушат добре звучащата композиция. Но когато правилото не се съобразява докато броят на партиите се увеличава, става лесно да се отсъди колко добре композиторът имитира природата, която, когато не е увредена, постига съвършенство във всяко нещо.

Когато три партии са свързани една с друга чрез споменатите интервали или чрез секста на мястото на квинта, всички други прибавени партии трябва да образуват унисони или октави с една от оригиналните три, както бе показано в таблицата по-горе. Композиторът може да приспособи тези прибавени интервали както му подхожда най-добре, припомняйки си, че унисонът, който не е консонанс, както вече казах, трябва да отстъпва в полза на октавата, когато е възможно.

ГЛАВА 60

Как квартата може да бъде използвана в композирането

В двугласната пиеса квартата бе използвана само в синкопи, но тук тя може да бъде писана без синкоп, ако звучи добре. Квартата е консонанс, както доказах другаде, а употребата ѝ е не само полезна, но и необходима. Съвременните музиканти я въвеждат по два начина. Първо, когато басът и тенорът отстоят на квинта, третият глас се пише на октава над баса²⁰³. По този начин тенорът разделя октавата на хармоничната ѝ средна, а така аранжираниите партии дават великолепа, гладка хармония. Музикантите винаги са писали квартата по този начин, когато тя е акомпанирана от квинтата. Второ, тя може да бъде акомпанирана от терцата по два начина. Терцата може да бъде както под нея, така и над нея²⁰⁵. Когато е под нея, терцата може да бъде мажорна или минорна, като минорната дава по-добър

ефект²⁰⁶ от мажорната²⁰⁷, защото се следва натуралният ред на консонансите, както бе обяснено в Глава 15 на Част I²⁰⁸, където се видя, че след семидитон с пропорция 6:5²⁰⁹ следва непосредствено диатесаронът, с пропорция 8:6²¹⁰. Когато (квартата, Я. К.) е акомпанирана от дитона, не може да има добър ефект, защото не е спазен натуралният ред на консонансите²¹¹, а е заместен от изкуствен ред²¹². В натуралния ред дитонът не се намира в съседство с диатесарона. Да се подрежда така е против природата им, било под, наг или *vice versa*²¹³. По тази причина произтичащите от такава комбинация звуци са по-малко приятни за ухото, отколкото тези, произтичащи от натуралния ред. Всеки може да провери този факт чрез собствения си опит, като разгледа Пример 133 и реши кое от двете е за предпочитане.

Когато терцата е наг квартата, тя може да бъде мажорна или минорна. Мажорната дава добър ефект, докато минорната е почти дисонантна. Това не е без причина; не само опитът го доказва (вж. Примери 134 и 135), но можем и да видим, че натуралният ред поставя дитона, с пропорция 5:4, точно след диатесарона, с пропорция 4:3. Всеки може да види, че никъде в естествения ред пропорцията на квартата не се следва непосредствено от тази на минорната терца. От това следва, че винаги когато консонансите се поставят не в натуралния ред на сонорните числа, а в някакъв друг, в резултат се получава определен дисонанс. Така че квартата, акомпанирана от минорната терца отдолу или от мажорна терца отгоре²¹⁴ може винаги да се използва с добър ефект, но обратното подреждане²¹⁵ ще бъде никак си лошо. Това никому не трябва да изглежда странно. Чуването много прилича на виждането и е също тъй чудновато да чуеш нещо на мястото на друго нещо, както е да видиш нещо на мястото на друго, например основите на мястото на покрива, или прозорците там, където трябва да бъдат вратите. Стран-

но е да видиш нещата подредени в противовес на натуралния им ред и без пропорция, и еднакво странно е да чуеш маса от звуци или консонанси, които са комбинирани без пропорция и извън естествените им места.

Пример 133. [Употреба на квартата]



Пример 134. [Употреба на квартата]



Продължавайки нашето изследване, намираме, че когато дитонът е над квартата²¹⁶, тя е много по-приятна за ухото, отколкото тази, при която дитонът е под нея²¹⁷; също така, когато седмидитонът е под квартата²¹⁸, тя е по-приятна, отколкото когато е над нея²¹⁹. От тези две комбинации, по-добрият ефект се получава от кварта, акомпанирана с минорна терца под нея, както може да се прецени от Пример 135.

Пример 135. [Употреба на квартата]



Добре

По-добре²²⁰

Макар че секстите, които са резултат от тези комбинации не са различни в пропорцията си една от друга и не варират в звук и консонантност²²¹, въпреки това поставянето на една степен, която ги разделя, прави единия звук по-добър от другия, защото такава е силата на консонансите, че когато те са натурално аранжирани съобразно хармоничните числа, са не само по-приятни от ненатурално подредените звуци, но и действително правят композицията по-радостна и по-благозвучна.

Ако сумирам, квартите най-добре се използват, когато под тях се чува квинта или терца. Над квартата може да се използва и терца, ако е мажорна, въпреки че тази употреба е много слабо възприета от музикантите. Щом квартата, акомпанирана от мажорна терца под нея, което не е много консонантно, е поносима, то няма основание да се отрича мястото на квартата с мажорна терца над нея, свързване, което е по-добро, както опитът винаги показва²²².

ГЛАВА 61

Общи правила

Тъй като квартата е консонанс, няма съмнение, че ефектът ѝ ще бъде добър, когато е акомпанирана от квинтата и терцата по начина, който показвах в предшестващата глава. Искаме ли да я

напишем, можем да го направим и без квинтата или терцата под нея, ако напишем мажорната терца над нея, особено когато партиите са подредени в натуралния ред. Квартата е удобна за композитора като помощ при постигането на красиви линии и за избягване на тритона, който може понякога да се появи между гласовете, както ще се види във втората част на Пример 136.

Пример 136. [Коректна употреба на кварта]

Горна партия

Средна партия

Долна партия

Ундецимата също може да бъде използвана, както се вижда в Пример 137. Съставена е от октава плюс кварта и е била класифицирана като консонанс от Птолемея в петата глава на неговата първа книга *Harmonika* и от Боеций в Глава 10 от първата му книга върху музиката. Тези примери ще покажат нейната природа и колко много се харесва на ухото, макар че практиката на съвременните и старите композитори, които са я употребявали по този начин, е достатъчно доказателство в нейна полза.

Пример 137. [Коректна употреба на ундецима]

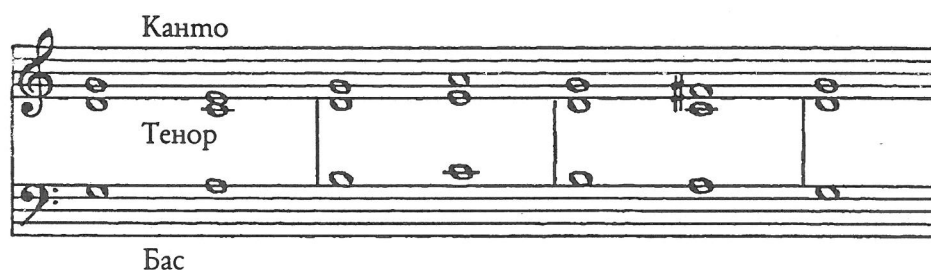
Канто

Тенор

Бас

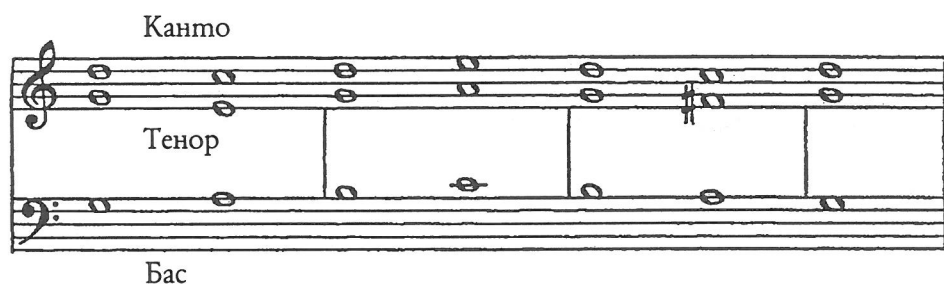
Някои пишат горния глас на квартата от средния, с бас на терца отдолу, така че басът и сопраното отстоят на секста, която е разделена чрез мажорна или минорна терца²²³. В такъв случай партиите им са едновременно възходящи или низходящи в продължение на няколко степени, по начин, който наричат *falso bordone*²²⁴. Въпреки че този начин на писане е много употребяван и би било много трудно да бъде елиминиран, трябва да кажа, че той не заслужава възхвала. Защото квартата е свършен консонанс, както съм показал, и трябва да се подчиняваме на правилото, дадено в Глава 29. Освен това, при такива прогресии между партиите понякога се появяват някои нехармонични релации. Такива, каквито могат да се наблюдават в примера [Пример 138], не са приятни за ухото.

Пример 138. [Некоректна употреба на квартата]



За да стане ясна грешката на такива практики, напишете терците на естествените им места, както основателно трябва да се напишат, или поне над октавата, и тогава ще бъде очевидно колко малко логика има в такава една употреба. Тъй както предходният пример има много кварта, Пример 139 има много квинти. Знам, че мнозина ще обърнат внимание повече на становището на малцината, които са си присвоили тази волност, отколкото на дадените по-горе принципи. Но за мен няма значение колко хора ще използват тази лоша техника, защото те са неспособни и не желаят да се възползват от разума.

Пример 139. [Партиите на канто
и тенора от Пример 138, разменени]



Въпреки че терцата е консонантна и може да бъде употребявана свободно, нейното истинско местоположение не е в баса, а в най-високия глас над дисдиапазона или квинтдецимата, защото октавата в баса натурално не е разделена чрез друг звук, а лежи най-добре проста и немедиурана, както се появява в хармоничните числа, дадени в Глава 15 на Част I. Там откриваме първата двойна пропорция в *senarius* между 2:1, което е пропорцията на октавата, неразделена от срединен член. Втората двойна пропорция се намира между 4:2, което може да бъде медиурано от члена 3 посредством *sesquialtera*, 3:2, и чрез *sesquitertia*, 4:3, пропорциите на дианенмата и респективно диатесарона. Следователно *sesquialtera* във втория диапазон остава неразделена и цялостна, но квадруплата, която е пропорцията на дисдиапазона, е разделена на две части: една *sesquiquarta*, която е истинската пропорция на дитона, и една *sesquiquinta*, която е пропорцията на семидитона. От тях първата се намира между 5:4 и втората – между 6:5.

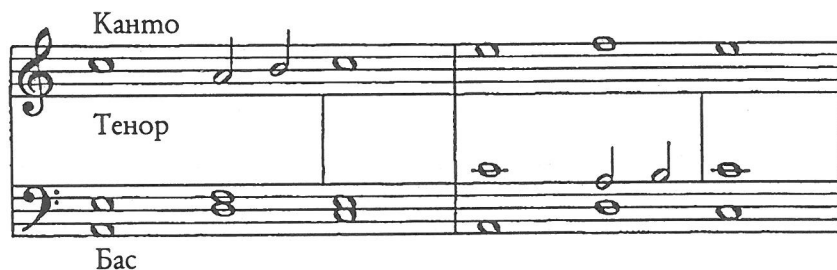
И така, виждаме, че първата октава се открива в сонорните числа без срединно число, а квинтата я следва без интермедиуращо число помежду им. Следваща идва квартата и от тези две големи части е конструиран вторият диапазон. Това създава дисдиапазон, или квинтдецима. Тогава идва дитонът, последван непосредствено от семидитона. Ако тези консонанси бяха аранжирани в контрапунктите на техните свойствени места – и това би мог-

ло лесно да се направи – няма съмнение, че съгласуваността би била толкова хармонична, колкото човек би могъл да си представи. Можем да експериментираме това на артифициални инструменти, по-специално на органа, на който, ако консонансите са аранжирани както бях подсказал²²⁵, красотата на ефекта не може да се опише с думи.

От друга страна, ако първата октава е разделена в баса чрез квинта, комбинацията звучи някак зле. В такъв случай, ако тази квинта е по-нататък разделена от терци, резултатът е трудно поносим, особено ако минорната терца е зела мястото на мажорната най-долу. Но първата октава, медирана от квинтата чрез хармонична пропорция, е поносима, а ако над тях се появи терца, ефектът не е лош, независимо от факта, че консонансите са извън натуралния ред. Това е приемливо, защото те са в средния регистър.

Следователно терцата трябва да следва непосредствено след квинтдецимата или най-малкото след октавата и ако искаме хармонията да бъде по-радостна и по-пълна, терцата трябва да бъде мажорна. Ако би била минорна, както е често, хармонията ще бъде по-печална. Музикантите малко мислят за такива неща и навсякъде, където им се струва уместно, небрежно пишат квинта или терца между най-ниските тонове, създаващи за ухото такъв ефект, чиято преценка ще оставя на здравомислещите. Ще кажа само това: когато терцата е желана в една композиция, нека винаги бъде поставена над октавата, а не в нея. Децимата, с други думи, дава по-добър ефект от терцата. Въпреки че някой би могъл да каже, че квинтата е по-добра, поставена над най-ниската октава в текстурата, отколкото е терцата, защото тази позиция следва по-стриктно реда на хармоничните числа, макар че може да се намери квинта, поставена където и да е, с добри резултати. Колко по-добре звучи децимата от терцата, всеки с добър вкус ще прецени от тези два примера [Пример 140].

Пример 140. [Терцата, сравнена с децимата]



Отбележете, че в първия пример има тритон²²⁶. Той е поносим, тъй като е последван от терца, която образува добра хармонична релация с партиите, съдържащи тритона. Същото става със семидианепентата²²⁷, последвана от мажорна децима [всъщност мажорна терца] във втория пример. Макар че втората част от всяко слабо време е дисонантна, тя прогресира в съгласие с правилата и оставя ухото доволно.

Когато казах преди, че първата октава трябва да се напише без медиращ тон, имах предвид октавата, която започва върху най-ниския тон на басовата партия на композицията и завършва осем степени по-високо. Като втора октава имам предвид тази, която започва върху горната граница на първата октава и се простира до квинтдецимата.

Понякога музикантите пишат тритон между две партии така, че той пада на втората част на дадена синкопирана семибрева, написана в баса както в Пример 141.

Пример 141. [Добро използване на тритон]





Нотите на тритона, макар че се чуват, в действителност не звучат едновременно²²⁸ и понеже партиите са така координирани, че не се отклоняват от правилата, получаващият се ефект е добър. Тези партии са приятни за ухото, тъй като мъничкият дисонанс, чуван в тритона или седмиуапентата преминава бързо и добавя такава сладост към следващия консонанс, каквато той сам не би имал. Защото противоположностите се разпознават най-добре когато са сравнени директно. Съвременните композитори често пишат такива пасажи. Когато е приемливо, те пишат баса така синкопиран, че втората част на синкопираната нота образува секунда с тенора, докато тенорът и сопраното образуват било терца, било кварта или квинта, е.г. Пример 142.

Пример 142. [Синкопиран бас]

 A musical score snippet for three voices: Канто (Soprano), Тенор (Tenor), and Бас (Bass). The staves are arranged vertically. The Bass part is syncopated, meaning its notes are shifted relative to the other parts. The notes are:

- Канто:** C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Тенор:** G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.
- Бас:** C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Няма съмнение, че този от тях, който съдържа квартата, е по-низш от другите, защото се чува без акомпанимент. По-нататък ще отбележим, че е възможно да се премине от минорната секста [маркирана със звездичка²²⁹] в октавата, когато гласовете

са аранжирани така: басът и тенорът процедират по начин, налаган от общите правила, а кантото процедира посредством децима над баса, както е показано в Пример 143.

Пример 143. [Позволена минорна секста, процедираща към октава]

Канто

Тенор

Бас

Възможно е да се премине също така от мажорна терца към унисон, когато сопраното се движи надолу с дитон, а басът се отнася към сопраното в съгласие с дадените по-горе предписания, докато тенорът остава неподвижен, както може да се види в Пример 144.

Пример 144. [Позволено движение от дитон към унисон]²³⁰

Канто

Тенор

Бас

Когато външните гласове, които най-добре се възприемат от ухото, са добре аранжирани, случайната грешка във вътрешни-

те партии е поносима. Следователно на композитора се дава свободата при случай да наруши даденото в Глава 38 правило. Възможно е да премине например от минорна терца в противоположно движение към октава, ако партиите са така аранжирани, че двата гласа, образуващи минорна терца, имат под себе си мажорна терца, така че между външните гласове да се образува квинта²³¹. Фактически е необходимо, щото партиите да бъдат така аранжирани. Би било невъзможно да се направи по друг начин, без да се засегне тежко ухото. Правейки минорната терца мажорна посредством знак \sharp така, че следвайки правилото несъвършеният (интервал, Я. К.) да се придвижва към най-близкия свършен, резултатът ще бъде квинта, съставена от две мажорни терци²³². Нека да припомним, че нашите задължения към правилата не се разпростират до невъзможното.

Освен това, при главните каденци партиите трябва да са така аранжирани, че дисонантната втора част на синкопираната нота да е винаги на кварта или ундецима над баса и на секунда или септима от другия глас. Това се прилага към всички синкопи, включващи дисонанс, както може да се види в Пример 145, който би служил като ръководен в подобни случаи. Ако добавим четвърти глас, винаги го пишем на октава от едната от партиите, образуваща квинта или дуодецима, в избрано от нас местоположение.

Пример 145. [Коректна употреба на синкопи в каденцията]

The musical score consists of three staves, each with a different clef: the top staff is a soprano clef (C1) labeled 'Канто' (Cantor), the middle staff is an alto clef (C3) labeled 'Тенор' (Tenor), and the bottom staff is a bass clef (C2) labeled 'Бас' (Bass). The music is written in a single system with two measures. The first measure shows the Cantor voice with a half note, the Tenor voice with a half note, and the Bass voice with a half note. The second measure shows the Cantor voice with a half note, the Tenor voice with a half note, and the Bass voice with a half note. The notes are placed on the staves to illustrate the correct use of syncopation in a cadence.



Тъй като при писането по партии е възможно такова разнообразие в каденцата, бих искал да добавя множество примери за четири гласа [Пример 146]. Те ще служат също и за модели за тригласно писане, а ако е необходимо и повече гласове могат да се добавят към тях. Това ще ме освободи от необходимостта да правя излишни повторения по въпроса.

Пример 146. [Каденци в четири партии]

Сопрано

Алто

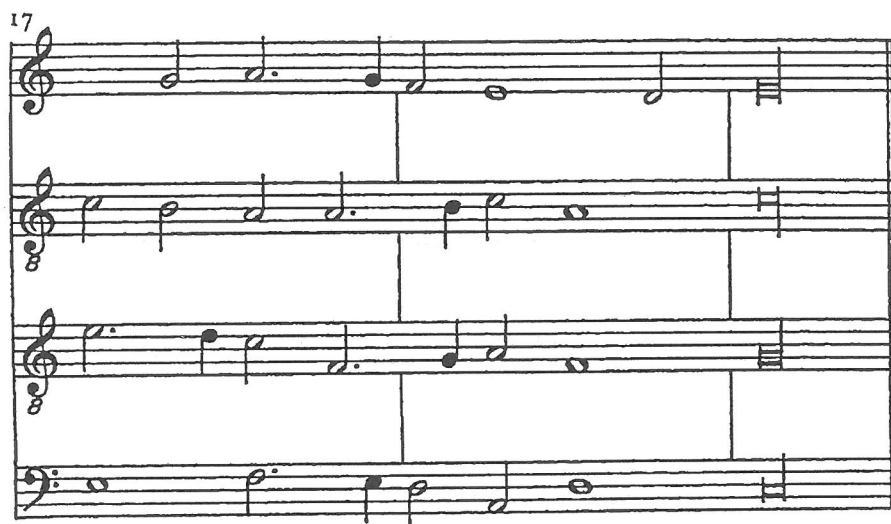
Тенор

Бас

5

9

13



Но не трябва да пропусна да кажа, че на каденцата без дисонанс липсват грацията и очарованието, които носи използването му. Това е особено вярно когато гласовете прогресират с еднакви нотни стойности, дори и когато са синкопирани, било при удряне надолу [battere] или издигане нагоре [levare], както в Пример 147.

Пример 147. [Каденци без дисонанси]

Следователно контрапунктистът трябва да използва предпазливо такива каденци като в Пример 147 и да не допуска някой от гласовете да не встъпи в каденцата заедно с другите. Когато

върху средния акорд на каденцата нисък глас образува квинта с един от по-горните и този горен глас се изкачва с една степен, певецът натурално превръща тази степен в семитон, индикиран от знак диез [над петолиннето]. Ако не знае, че това е специален случай, той ще следва натуралния си стремеж и поради това ще направи грешка, заменяйки консонанс с дисонанс, именно свършената квинта с увеличена, както е показано в Пример 148.

Пример 148. [Опасност при глас,
който не встъпва в каденцата заедно с другите]²³³

Канто

Алто

Тенор

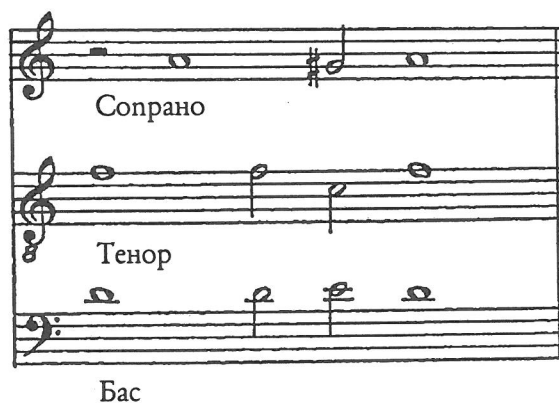
Бас

Подобна грешка ще се появи, когато в тригласна пиеса тенорът е на терца над баса и скача на кварта²³⁴, докато басът се придвижва нагоре с цял тон. Тенорът ще се окаже на терца под баса. Ако тогава, докато сопраното прави каденца на квинта над най-долния глас, те се върнат към изходните си места, резултатът ще е грешната прогресия от Пример 149.

Друга грешка би се появила, ако тези три партии се свирят на инструмент, защото тогава човек несъмнено би чувал²³⁵ три паралелни квинти. Така че композиторите трябва много да внимават при подобни неща и да не позволяват партиите да разменят

взаимно местата си по този начин, поради риска да са неприятни за ухото, дори когато квинтите не се чуват при изпяване на партиите. Споменах това, защото много музиканти изглежда не го забелязват.

Пример 149. [Погрешна прогресия в каденцата]



Достатъчно дискутирах дотук необходимото при този вид композиция и ще оставя по-маловажните съображения на собствената добра преценка на композитора. Ако той прилага дадените правила, ще може да разрешава перфектно важните проблеми. Оставяйки тези неща настрана, ще започна да говоря за вида тригласен контрапункт, наречен двоен и за вида, който се прави при определени условия.

ГЛАВА 62

Различни видове контрапункт: първо видът, наречен двоен

Двойният контрапункт за три гласа е почти същият като двойния контрапункт за два гласа, описан в Глава 56. При все това, докато в двугласния двоен контрапункт може да бъде добавен един допълнителен глас във високия или в ниския регистър, на децима над или под една от главните партии, в тригласния двоен кон-

трапункт третата партия може да бъде композирана обратно на начина на другите две партии, а това предизвиква ново хармонично звучене в репликата. Тъй като си спомняме природата на двугласния двоен контрапункт, би било излишно да обяснявам що е тригласен двоен контрапункт. Да познаваш единия, означава да знаеш същественото и за другия. Ще кажа обаче, че има много видове тригласен двоен контрапункт и че когато еднаквите ноти и интервали на принципа са изпети в реплика, резултатът ще е поразителна промяна в хармонията. Въпреки че има много начини да се пише такъв контрапункт, както казах, ще демонстрирам само онези, които изглеждат най-трудни и най-елегантни. Така ще избегна отежчаването на читателя, който е вече в състояние сам да разбере останалите процедури.

Първият метод е следният: при дадени три принципални гласа, написани с необходимото внимание, репликата се постига чрез транспониране на баса на квинта по-високо и на сопраното и тенора на октава по-ниско. Следователно басът взема мястото на сопраното, сопраното – на тенора, а тенорът – на баса, както е в Пример 150. Би било невъзможно за тази реплика да постигне целта си, ако не си спомним, че в принципа басът никога не трябва да образува секста с друга партия, въпреки че другите две партии могат да образуват сексти. Други забранени прогресии са басът и тенорът да са в терца, последвана от квинта; децима между баса и сопраното, когато и двете партии слизат в дуодецима (такава дуодецима се превръща в унисон между тенора и сопраното, докато квинтата става октава). Сега може да видим, че в този вид писане не трябва да има синкопирани септими в принципа, тъй като той не може да ги разреши в секста, нито в децима, последвана от квинта в противоположно движение. Когато басът образува октава с тенора, сопраното може да падне на терца под тенора, и същото става, когато басът и тенорът са разда-

Пример 150а. Първи начин на тригласен двоен контрапункт

The musical score is divided into four systems, each containing three staves for Soprano, Tenor, and Bass voices. The first system is labeled with the voice parts: "Сопраното на принципала" (Soprano of the principal), "Тенор" (Tenor), and "Бас" (Bass). The second system begins at measure 5, the third at measure 9, and the fourth at measure 13. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and accidentals (sharps and naturals). The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Пример 150b. Първи начин на тригласен двоен контрапункт

The musical score is divided into four systems, each containing three staves for Soprano, Tenor, and Bass voices. The first system includes the following lyrics for the Soprano part:

Сопраното на репликата

Тенор

Бас

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system spans measures 1 to 4. The second system spans measures 5 to 8. The third system spans measures 9 to 12. The fourth system spans measures 13 to 16. The Soprano part is written on a treble clef staff, the Tenor on a treble clef staff with an 8va (octave) marking, and the Bass on a bass clef staff. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

лечени на децима, но иначе това не е позволено. Тенорът може по подобен начин да премине под баса във всеки желан интервал, стига да не надхвърля секстата, разстояние, което е твърде голямо. Когато е необходимо, сопраното може да бъде написано под баса, но не по-ниско от квинта, за да не би партиите да са твърде раздалечени при репликата. В сопраното може да се напише и синкопирана септима, стига басът да е на квинта над тенора. Тя може също да се напише и в баса, когато той е над тенора.

Много други неща могат да бъдат казани, за да се опрости задачата на композирането, но тъй като те не са абсолютно съществени и само излишно ще удължат дискусията, няма да навлизам в тях. Не се спирам на тях, защото всеки, който желае да композира нещо превъзходно, трябва само да напише принципа и репликата заедно. Тогава той ще разпознае лошите ситуации в самото им развитие. Накрая, композиторът трябва да научи, че ако принципалът е написан в съгласие с правилата, репликата ще бъде наред; иначе не.

Достатъчно бе казано дотук за първия вид тригласен двоен контрапункт: в който репликата се извършва в посока, съответна на тази на принципа. Вторият вид е този, в който репликата се развива в противоположно движение на принципа, както е в приложения пример [Пример 151]. Някои неща трябва да бъдат съблюдавани, ако репликата ще се изработва добре: всички синкопи трябва да бъдат консонантни, а тенорът никога да не е на кварта от сопраното. Ако тези предупреждения са винаги в ума, няма да бъде трудно да се отговори на другите изисквания, стига принципалът и репликата да се пишат заедно.

В този вид контрапункт могат да бъдат използвани сексти, а партиите могат да бъдат на всякаква дистанция една от друга. Тенорът може да се кръстоса с баса, а сопраното – с тенора и дори с баса. За да се направи репликата, басът на принципа

Пример 151а. Втори начин на тригласен двоен контрапункт

Кантусът на принципала

Тенор

Бас

5

9

се движи нагоре до секста в най-високото място, сопраното – надолу на децима в най-ниското място, а тенорът – надолу с цял тон. Партиите са поставени в противоположно движение спрямо тези на принципала, произвеждайки различна хармония, тъй като местоположенията и движенията на партиите вече са различни. Ако при писането на принципала съблюдаваме правилата, които толкова често бяха повтаряни, няма съмнение, че ако не всички, то повечето детайли на репликата също ще отговарят

Пример 151b. Втори начин на тригласен двоен контрапункт

Сопраното на принципала

Тенор

Бас

5

9

на изискванията. Може да бъде написан друг вид двоен контрапункт, който носи белезите и на двата – на току-що споменатия, както и на предшестващия вид; необходимо е само да се съблюдават дадените негативни правила, т.е. забраните. Така че ние можем да имаме контрапункт, в който репликата да е подобна на тази в демонстрираните първи и втори методи, както може да се види в Пример 152.

Пример 152а. Илюстрация на комбинираните
два начина на двоен контрапункт

Кантусът на принципала

Тенор

Бас

Пример 152б. Илюстрация на комбинираните два начина
на двоен контрапункт

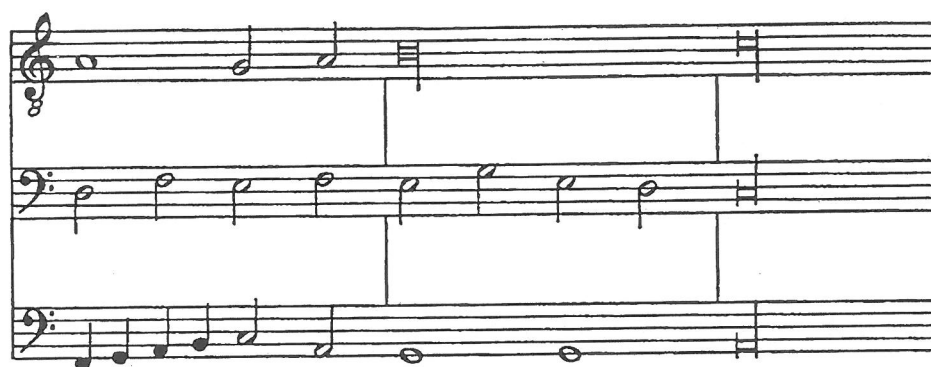
Кантусът на първата реплика

Тенор

Бас



Пример 152с. Илюстрация на двата начина
на двоен контрапункт, комбинирани



Третият вид двоен контрапункт се получава, когато басът остава непроменен в репликата, докато сопраното пада на дуодецима в най-ниската позиция, а тенорът пада на квинта, както в Пример 153. Наистина, в сравнение с другите демонстрирани това е най-трудният метод, защото много неща трябва да се съобразяват, за да се постигне успешна реплика.

Първо, когато тенорът и басът се пеят заедно, не е необходимо да бъдат раздалечени толкова продължително време на октава или секста, колкото тенорът стои над баса. Но когато

Пример 153. Трети вид двоен контрапункт

Сопраното на принципала

Тенора на принципала

Басът на принципала и кантусът на репликата

Тенорът на репликата

Басът на репликата

Сопраното на принципала

Тенора на принципала

Басът на принципала и кантусът на репликата

Тенорът на репликата

Басът на репликата



басът е над тенора, те трябва да са отделени по-скоро на октава или секста, отколкото на терца. Не бива да бъдат отдалечени на квинта, с изключение когато тази квинта е втора част на синкоп, преминаваща непосредствено в секста. Когато тези две партии са поставени на правилните им места, те не трябва да бъдат раздалечени на повече от квинта, тъй като в репликата квинтата става унисон. Синкопирана септима също не трябва да се пише, но синкопираните секунди или кварта са разрешени. Така и когато сопраното и басът пеят сами, сопраното не трябва да минава под баса. Въпреки че синкопираната септима не трябва да бъде използвана, секундата и квартата вървят много добре в сопраното. Тези два гласа никога не трябва да бъдат раздалечени на по-малко от секста или на повече от дуодецима. Когато партиите слизат, терцата не трябва да бъде последвана от квинта, нито децимата – от дуодецима. Когато тенорът и сопраното пеят заедно, квинтата е позволена само върху втората част на синкопа в тенора и трябва незабавно да премине в секста, която на свой ред да е последвана от терца или друга секста.

Когато партиите слизат, секстата не трябва да преминава в октава, но иначе секстата е добра. Сопраното може да падне в октава под тенора, ако е подходящо, а синкопираната кварта е превъзходна във всяка партия. Не бива да се задържаме дълго върху терца, защото тя се репликира в секста в баса; нито трябва да се спрат гласовете в октава, която се репликира в унисон. Всички тези неща трябва да бъдат съобразени, ако искате желаният резултат да бъде лесно постигнат. Съблюдавайки изложените правила, за композитора ще бъде лесно да пише този вид тригласен контрапункт, особено ако пише принципа и реплика-та едновременно, тъй като тогава той би могъл да види трудностите още в процеса на възникването им. В заключение трябва да бъде отбелязано, че дори когато принципалът следва всички правила и е напълно без грешка, за реплика-та е невъзможно да съответства изцяло. От дадените няколко примера всеки може да научи как да пише други.

ГЛАВА 63

Тригласни контрапункти, писани под определени условия

Има и друг метод на писане на тригласен контрапункт. Някои практики пишат върху кантус фирмус или друга тема при определен набор задължителни условия (*obligo*), такъв като този, че двете партии следват в консеквенция или имитация на дадена дистанция. Този метод не трябва да бъде пренебрегван, защото е едновременно красив и изкусен, а и много подходящ, когато е композиран както трябва. Макар че възможните условия са неизброими, за да не отеждавам читателя, ще демонстрирам само няколко. От тях могат да бъдат изведени принципите, които ще служат за останалите.

Първият метод е да се пишат партиите под условие, че едната следва другата, използвайки на дистанция от минимума същите движения или степени. Тази процедура може да се извърши в две форми. При едната партиите са под темата, при другата са над нея. При всяка форма трябва да бъде съблюдавано, че принципалната партия, водачът, не трябва да се движи на една степен – т.е. на секунда – защото тогава консеквентът по необходимост ще образува с него дисонантен интервал, също секундов. Съблюдавайки това и пишейки партиите гладко, трябва да имаме резултат, подобен на този от Пример 154.

Във втория метод двете партии се следват една друга на дистанция минимума пауза и интервал квинта. Това може също да стане с водач, който е над или под консеквента. Трябва да се припомни, че свойствено и на единия, и на другия метод е да се композира мелодията или песента (наречете я както искате) със скокове: на октава, секста, терца, и в редки случаи на квинта. В

Пример 154. [Контрапункт в три партии, под условие консеквентът да е на дистанция от една минимума]

Водач, отгоре, по втория метод

Консеквент, отгоре

Тема

Водач, отдолу, по първия метод

Консеквент, отдолу

The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves. The first system begins at measure 4, and the second system begins at measure 7. The notation is written in a standard musical staff format, featuring treble and bass clefs, various note values (including eighth and sixteenth notes), and rests. The first system shows a complex interplay of notes across the three staves, with some measures containing multiple notes on a single staff. The second system continues this pattern, with a notable change in the middle staff at measure 10, where a single note is followed by a rest. The overall structure suggests a detailed study of contrapuntal techniques, specifically focusing on the arrangement of notes across multiple voices or parts.

поредица от множество последователни степени, свойствено в първия метод (когато водачът е отгоре) е да има низходящ пасаж във водача, а при втория метод (когато водачът е отдолу) – възходящ пасаж, както може да се види в двата примера в Пример 155.

Пример 155. [Контрапункт в три партии,
под условие че консеквентът встъпва след пауза
от една минута на интервал квинта]

Консеквент във втория метод

Водач [във втория метод]

Тема *Kyrie*

Водач в първия метод

Консеквент [в първия метод]

4



При който и да е метод, контрапунктистът, дали пише или импровизира, винаги трябва да си представя какво ще направи консеквентът, защото в противен случай ще изпадне в грешка. В

контрапункти от този вид нещата, за които споменах, са едни от най-важните за съблюдаване, докато други правила, които може да бъдат дадени, биха били от по-малко значение. Трябва да се признае, че е малко възможно да се съблюдава всяко правило безпрекословно при различните дискутирани типове двоен контрапункт, както и при този под условия. Особено когато условията са много, защото тогава не можем да удовлетвори изискванията за красив и благоприятен контрапункт с респект към мелодията, инвенцията и поставянето на консонансите, тъй като нашата свобода е ограничена. Следователно прилежно съблюдаващият нашите предписания не трябва да бъде изненадан при случайни отклонения от абсолютната коректност в композициите, които съм дал тук. Не внушавам, че такова композиране трябва да бъде норма, а че то трябва да се използва когато е подходящо, както и когато композиторът желае да демонстрира изобретателността и бързината на мисълта си пред онези, които търсят само такива качества и са лишени от други интереси. Тези методи са наистина изобретателни, въпреки че при случай могат да доведат до някои странни ефекти.

Добре е да се знае всичко в дадено изкуство или наука – ако това би било възможно – или най-малкото това, което е необходимо и полезно. Лошото също трябва да се изучава така добре, както и доброто: доброто – за да се използва правилно, а лошото – за да се избягва или употребява само тогава, когато е подходящо. Ако понякога съм показвал неща, които не звучат особено добре, направил съм го в ревностно подражание на Философа, който, след като е демонстрирал доброто в логиката, философията и аргументацията, и след като е описал много от тези принципи, написва книгите за фалшивите и софистичните силогизми, които е нарекъл *Elenchi*²³⁶. Не е възнамерявал те да бъдат използвани, но ги е представил, така че всички да бъдат нащрек срещу аргументите на Софис-

тите, претендиращи за познание, което не притежават. Така че добре е да се знаят тези видове контрапункт и да се използват благоразумно, но аз не се отнасям благосклонно към тяхната честна употреба, защото контрапунктизмът е твърде притеснен от ограничения при постигането на творба, която да има елегантност и благозвучност, годни да доставят радост на ухото.

ГЛАВА 64

Какво трябва да се съблюдава, когато върху две зададени партии се импровизира трета партия

Умелите контрапунктисти рядко желаят да импровизират трета партия към двугласна композиция, за да произведат хармония на три гласа. Така, след като съм дискутирал различните начини за писане на тригласен контрапункт, трябва да говоря и за включените в този вид импровизация способности, защото не искам да пропусна нищо, което е полезно и почитано в нашето изкуство. Правя това на драго сърце. Защото понякога съм чувал някои самонадеяни персони – няма да ги нарека глупци – гостатъчно арогантни да добавят една допълнителна партия не само към композиция за два гласа, но и за над дванадесет, единствено за да впечатлят аудиторията със сръчност, която дори не притежават. Те правят контрапунктите си по отношение само на баса, без съобразяване с другите гласове, и често превръщат вярата си в правило и го считат за тяхна собствена драгоценна тайна, която е просто да се добави една партия на терца или децима над баса. Така те успяват да убедят себеподобните глупци, че извършват чудеса. Истинската стойност на такива изпълнения обаче би била очевидна за всеки с добър вкус. Ако тези импровизации биха били записани, би се открило, че съдържат хиляди грешки спрямо обичайните правила и че са изпълнени от безброй дисонанси. За умелия

музикант дори не би било необходимо да се записват тези контрапункти, за да се разпознаят грешките в тях, защото те могат да бъдат чути сякаш са видени.

Но нека да се върна към моята изходна цел. Композитор, добре подготвен в писането на композиция, който иска да изучи импровизацията, трябва да отдели няколко дни за работа по следния начин. Да допуснем, че той има двугласна композиция, към която иска да добави трета партия. Нека да разглежда с усърдие пасажите и мелодиите на двете дадени партии, докато цялостно разбере как е организиран контрапунктът. Тогава може успешно да добави желаната партия. Във всеки случай, трябва да се придържа към този метод, защото да знаеш само един глас не е достатъчно, за да определиш контрапункта, който трябва да бъде добавен (противно на мнението на необучения). Между другото, върху една и съща тема биха могли да бъдат импровизирани различни контрапункти [Пример 156]. Вземайки това предвид, контрапунктистът може да приспособи своя контрапункт към считания от него за най-добър или най-подходящ начин, като добави един глас над или под двете дадени партии.

Наистина, често се оказва подходящо да се добави гласът на терца или децима от една от дадените партии, но трябва да се разгледа дали двете дадени партии вече не са на терца отстояние, когато друга се добавя на децима, защото ако случаят е такъв, ще се появят паралелни октави с една от дадените партии, където има терци или децими в оригинала. Същото ще се случи, ако оригиналните гласове са на децима един от друг и добавената партия се пее на терца. За да се избегнат такива грешки, е важно да се разглеждат двете дадени партии дотогава, докато се окажат запометени предварително. В противен случай няма да се получи нищо добро.

Добавяйки трета партия към композиция, която не е написана в съгласие с правилата, или е написана по един от описаните

Пример 156. [Импровизация на трета партия
спрямо две дадени партии]

Per il- lud A- ve pro- la-

Per il- lud A- ve pro- la-

Добавена трета партия между горната и долната от дадените партии

Или по този друг начин, една партия ще бъде направена да служи като бас

tum et

tum

Или по този друг начин, една партия ще бъде направена да служи като бас

per tu- um re- spon- sum da-

et per tu- um re- spon- sum da-

Или по този друг начин, една партия ще бъде направена да служи като бас

10

tum, ex te ver- bum in-
tum, ex te ver-

13

car- na- tum.
bum in- car- na- tum quo

16

Quo sal- van- tur om- ni-
sal- van- tur om- ni-

19

a quo sal- van- tur om- ni- a

22

a quo sal- van- tur

25

om- ni- a

по-горе методи, композиторът не е нужно сам да се придържа строго към правилата, макар че винаги би си струвало, ако може да го направи. Но при творба, композирана съгласно правилата, той трябва всеки път също да следва тези правила; всъщност това е негово задължение. Като пример съм добавил две трети партии, различаващи се една от друга, към двугласната композиция на Жоскен от мотета „Benedicta est coelorum regina“ за шест гласа [Пример 156]²³⁷. Ако тези добавени партии се проучат, принципите на добавяне на трети глас ще бъдат разбрани. Ще отбележа, че добавените партии често имат скокообразни движения. Това е приемливо, тъй като се среща голяма трудност в опита да се нагласи нов глас към непрекъснатите линии на композицията. Защото едно е да пишеш три партии едновременно, а друго е да добавяш трета към две вече дадени партии. Последното е далеч по-трудна задача, дори и за завършения композитор, и заслужава висока оценка, когато е благополучно доведена до край.

ГЛАВА 65

Какво трябва да се съблюдава при композирането на четири или повече гласа

Тъй като достатъчно дискутирахме какво трябва да се знае, за да се пишат композиции за три гласа, добре е, че сега ще демонстрираме нещата, които се отнасят до писането на четири и повече гласове. Трябва да е разбрано, че всичко, казано във връзка с тригласните композиции, се прилага и тук. Главните проблеми ще бъдат да се даде на всеки глас достатъчно пространство, да се направят гласовете лесни за пене, както и да се направи така, че да се развиват по красив, правилен и елегантен начин. Всичко това не може лесно да се преподава „на хартия“, следователно трябва да се остави на преценката и вкуса на композитора. В това отноше-

ние музикантът прилича на доктора по медицина, който, макар че е изучавал Хипократ, Гален, Авицена и много други превъзходни лекари, реално не знае медицината перфектно дотогава, докато не я е практикувал с други лекари и не е дискутирал с тях много въпроси, отнасящи се до това изкуство; трябва да е измерил много пулсове, да е видял много екскременти и да е направил хиляди експерименти. Подобно, музикантът не може да се самоусъвършенства само чрез четене и препрочитане на книги; в крайна сметка, за да разбере нещата, които демонстрирах, както и други, които ще покажа, той трябва да се консултира с човек, който е сръчен в контрапункта и който ще му помогне да се освободи от възможно придобити погрешни разбирания и лоши навици, преди те да са станали твърде трудни за изкореняване. Както Хораций казва:

Quo semel [est] imbuta recens

Servabit odorem testa diu.²³⁸

Теория без практика, както казах преди, има малка стойност, тъй като музиката не се състои само от теория и е несъвършена без практика. Това е достатъчно ясно. Все пак, някои теоретици, третиращи определени музикални неща, без да владеят действително практиката, са изказали много безсмислици и са извършили хиляди грешки. От друга страна тези, които се ославят само на практиката, без да познават основанията зад нея, несъзнателно са сторили хиляди и хиляди идиотии в композициите си. Но нека се върнем към работата, с която сме се захванали. За да се започне четиригласна композиция, първо трябва да се избере тема и да се добави контрапунктът към нея, в който и да е подходящ глас. Да допуснем, че басът започва композицията; композиторът бързо ще разпознае свойствените места за контралтото, сопраното и тенора. С която и друга партия да се започва, той трябва да локализира свойственото място на оставащите партии, като се консултира с таблицата, дадена по-горе [Глава 58]

и като използва всички правила, които са дадени във връзка с двугласното и тригласното писане. Съблюдавайки всичко това, той ще постигне желаната цел и ще заслужи висока почит. За да илюстрирам метода на действие, включих само две композиции [Пример 157] върху кантус фирмус, тъй като има безкраен брой примери за четири гласа от много и превъзходни композитори.

Изучаването на моите примери ще хвърли светлина върху най-добрите процедури и ще даде възможност на ученика да се придвижи към по-амбициозни начинания и да композира други свободни композиции: мотети, мадригали и други прекрасни песни, върху оригинална тема, кантус фирмус или съществуваща гласова партия.

Въпреки че четирите партии – сопрано, алто, тенор и бас – са достатъчни за една съвършена композиция, може да е желателно да има повече партии. Ако е така, необходимо е само да се удвои една от оригиналните четири, както вече казах, и да се наименува новата партия според тази, която се удвоява: сопрано, тенор, алто или бас, добавяйки „втори“ или „трети“ към съответното обозначение, според случая. Редът на добавената партия съвпада с този на партията, която тя удвоява, макар че няма да бъде погрешно, ако превишава реда на принципалната партия. Обаче това трябва да се отбележи, тъй като понякога е обичайно да се пише композиция без сопрано. На негово място има второ алто, написано в общи линии на около терца над принципалното алто. По подобен начин могат да бъдат пропуснати и сопраното, и алтото, и композицията да е написана за три тенора и един бас, за три баса и един тенор, за четири баса или за още някакви други комбинации, които се правят, за да се следва целта. Този стил на писане се нарича „за променени партии“ (*a voci mutate*) или „за еднакви партии“ (*a voci pari*). Някой също така може да пише за два сопрана, бас и било алто, било тенор, а понякога за три сопрана и бас, или за четири, пет или повече

Пример 157а. [Композиция за четири партии
върху кантус фирмус]

Сопрано

Алто

Hostis Herodes impie. Тема и тенор на тази композиция в осми лаг

Бас

5

9

13

This system contains measures 13 through 16. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves are connected by a brace, and the bottom two are also connected by a brace. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

17

This system contains measures 17 through 20. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves are connected by a brace, and the bottom two are also connected by a brace. The music continues with various note values, rests, and bar lines.

21

This system contains measures 21 through 24. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves are connected by a brace, and the bottom two are also connected by a brace. The music concludes with various note values, rests, and bar lines.

Пример 157b. [Композиция за четири партии
върху кантус фирмус]

Канто

Алто

Vexilla Regis prodeunt. Темата на втория пример и тенорът на тази композиция са в девети лаг

Бас

5

9

13

System 13, measures 13-16. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef (C-clef), and the bottom is in bass clef. The music is in 4/4 time. Measure 13: Treble has a whole rest, Alto 1 has a quarter note G4, Alto 2 has a quarter note F#4, Bass has a half note E4. Measure 14: Treble has a quarter note A4, Alto 1 has a quarter note G4, Alto 2 has a quarter note F#4, Bass has a half note D4. Measure 15: Treble has a quarter note B4, Alto 1 has a quarter note A4, Alto 2 has a quarter note G4, Bass has a half note C4. Measure 16: Treble has a quarter note C5, Alto 1 has a quarter note B4, Alto 2 has a quarter note A4, Bass has a half note B3.

17

System 17, measures 17-20. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef (C-clef), and the bottom is in bass clef. The music is in 4/4 time. Measure 17: Treble has a quarter note D5, Alto 1 has a quarter note C5, Alto 2 has a quarter note B4, Bass has a half note A4. Measure 18: Treble has a quarter note E5, Alto 1 has a quarter note D5, Alto 2 has a quarter note C5, Bass has a half note G4. Measure 19: Treble has a quarter note F#5, Alto 1 has a quarter note E5, Alto 2 has a quarter note D5, Bass has a half note F#4. Measure 20: Treble has a quarter note G5, Alto 1 has a quarter note F#5, Alto 2 has a quarter note E5, Bass has a half note E4.

21

System 21, measures 21-24. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef (C-clef), and the bottom is in bass clef. The music is in 4/4 time. Measure 21: Treble has a quarter note A4, Alto 1 has a quarter note G4, Alto 2 has a quarter note F#4, Bass has a half note E4. Measure 22: Treble has a quarter note B4, Alto 1 has a quarter note A4, Alto 2 has a quarter note G4, Bass has a half note D4. Measure 23: Treble has a quarter note C5, Alto 1 has a quarter note B4, Alto 2 has a quarter note A4, Bass has a half note C4. Measure 24: Treble has a quarter note D5, Alto 1 has a quarter note C5, Alto 2 has a quarter note B4, Bass has a half note B3.



партии с четири сопрана. Каквито и партии да са необходими, могат да се добавят, както може да се види ежедневно в съвременните произведения. В този стил, макар че има мултиплициране на партиите и те са аранжирани някак различно от обичайното, от това не се появяват нови хармонични ефекти или акорди, освен тези, които показвах в Глава 58. Има една разлика между тези композиции и онези за четири партии, и тя е, че последните използват по-ограничен обхват, защото покриват много по-малко отстояние от най-ниските до най-високите ноти на текстурата си. При четиригласното писане краищата на външните гласове прилягат по-комфортно в квинтдецимата или в по-малък интервал, докато другите изискват най-малкото двадесет степени, както ще покажа в Част IV.

ГЛАВА 66

Някои съвети относно композиции за повече от три гласа

В допълнение, бих искал да посъветвам контрапунктиста, че макар и предварително да съм наблегнал върху желателното противоположно движение на партиите, в композиции за много гласо-

ве това правило изисква само поне една партия да би се изкачвала, докато другите слизат, или *vice versa*. Би било трудно, ако не и невъзможно, да се съблюдава това правило във всички партии. Искам да подчертая също, че когато една синкопирана нота се появява в контрапункт за много гласове, с дисонираща втора част на нотата, другите партии на композицията – независимо от техния брой – трябва да са консонантни всяка с всяка в точката на дисонанса. Един синкопиран дисонанс, както съм казал, по много причини е едва доловим за ухото. Все пак, другите партии трябва да избягват дисонанс в самите тях, така че ухото, донякъде засегнато от синкопирания дисонанс, да не страда от двойно гразнене. Следователно когато втората част на синкопираната нота е дисонантна, партиите, които звучат срещу дисониращата партия трябва да са консонантни помежду си. Когато дисонансът се третира по този начин, можем да напишем четири партии в терци една с друга²³⁹, без между тях да звучи октава, по този начин [Пример 158].

Пример 158. [Употреба на две партии, отстоящи една от друга на терци]

The musical score for Example 158 consists of four staves, each labeled with a voice part: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano and Alto parts are written in treble clef, while the Tenor and Bass parts are written in bass clef. The music is composed of a series of notes and rests, demonstrating the concept of using two parts that are a third apart. The Soprano part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Alto part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Tenor part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Bass part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The notes are arranged such that the Soprano and Alto parts are a third apart, and the Tenor and Bass parts are a third apart.

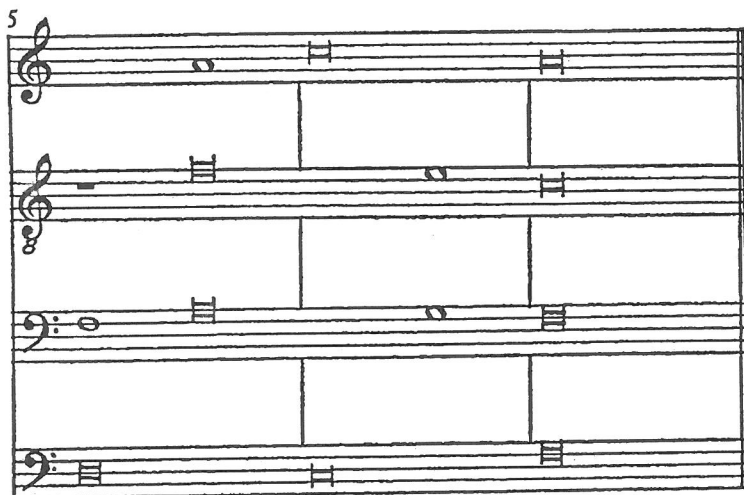
или



Понякога текстът може да изисква твърда, сурова хармония. Тогава музикалният ефект трябва да имитира съдържанието на текста. За тази цел може да се пишат сексти и това ще бъде с голяма стойност, а също така да се смесват бреви и семибреви. Сред тях могат да се въвеждат и дисонанси и да се третираат съгласно правилата, например кварта и ундецима в синкоп, както примерите [Пример 159] ще покажат.

Пример 159. [Сурова хармония,
разрешена за да се следва текстът]

A musical score for four voices (Cantus, Alto, Tenor, Bass) in G major. The Cantus part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4. The Alto part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, B3, A3, and a half note G3. The Tenor part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, B2, A2, and a half note G2. The Bass part starts with a half note G1, followed by quarter notes A1, B1, C2, B1, A1, and a half note G1. The score is divided into four measures by vertical bar lines.



Понякога може да се случи, щото два гласа да заемат една и съща степен върху втория удар на такта или да са на отстояние октава. Ако и двата гласа се движат на същия брой степени в една и съща посока, към една и съща степен, те биха формирали октави или унисони; но ако прогресията на единия глас е прекъсната чрез пауза, през времетраенето на която другият глас се движи от втора степен към друга степен, не може да се каже, че двата гласа формират октави или унисони. Защото, макар че в Глава 47 казах, че вмъкването на пауза или дисонанс не премахва ефекта на паралелните свършени консонанси, тук нотите са подредени съвсем различно. Паралелизми ще следват, когато двете партии се качват или слизат едновременно, непрекъсвани от паузи. Те ще се появяват като резултат също когато, независимо от включването на паузи, двете партии попадат едновременно върху следващата степен. Но когато едната партия закъснява поради пауза, така че другата може да вземе следващата степен и да се движи напред, преди първата партия да я достигне, не може да се каже, че правилото е нарушено. Пример 160 е илюстрацията. Така написани, тези октави и унисони могат да се използват свободно в композиции за всякакъв брой гласове. Обаче за да спестявам време, няма да се спирам по-дълго върху тази материя, защото това, което съм казал, очевидно ще позволи да се борава с тези проблеми.

Пример 160. [Избягване на паралелни октави чрез пауза]

The musical score consists of four staves, each labeled with a voice part: Кантус (Cantus), Алто (Alto), Тенор (Tenor), and Бас (Bass). The Cantus staff is in treble clef, while the other three are in bass clef. The score shows a sequence of notes across the staves, with vertical lines indicating measures. The Cantus part has a melodic line with some rests. The other three parts (Alto, Tenor, Bass) have a more rhythmic, often moving in parallel motion, but they include rests to avoid parallel octaves with the Cantus part.

Всеки път, когато някой иска да напише вокална композиция за пет, шест или повече гласове, може да се възползва от това, което мнозина известни музиканти са практикували. Те често са вземали теноров кантус фирмус като тема, като са поставяли към нея различни нотни стойности, за да следват целта си. В такъв случай те базират композицията си върху тенора и приспособяват възможно най-добре другите партии към него, за да създадат добра хармония. Писали са тези други партии във fuga или имитация, както вече съм показал. Всеки, който желае да види няколко примера, ще ги намери в мотети от Adrian [Willaert], като „Nil postquam sacrum“²⁴⁰ за шест гласа и „Victor io salve“²⁴¹, и „Inclite sfortiadum“²⁴² за пет гласа.

Има много други примери от други композитори, които понякога вземат теноров кантус фирмус и добавят към него две или три партии в консеквенция, което често се прави и днес, пишейки впоследствие партии и върху тях. Пример за това са мотетите „Verbum supernum“ върху песента „O salutaris hostia“²⁴³ и „Praeter rerum seriem“²⁴⁴, композиран от Adrian [Willaert] за седем гласа и „Descendi in ortum meum“ от Jachet [Wert]²⁴⁵ за шест гласа.

Подобни примери са мотетът „Miserere mei Deus, miserere mei“²⁴⁵ върху антифона „Ne reminiscaris Domine“ и Господнята молитва „Pater noster“²⁴⁷ с ангелския поздрав „Ave Maria“, който написах за шест, респ. за седем гласа. Нека да посъветвам композитора, че във фузи, написани върху такива тенори, партиите могат да бъдат на отстояния терца, кварта, квинта, секста или подобен консонанс, но квартата рядко се следва непосредствено от секста или vice versa. Две сексти също се срещат рядко, защото е трудно да се акомпанират в другите партии. Такива консеквентни биха могли и често са писани преди другите партии да са били композирани, но в писането им винаги трябва да си представяте ненаписаните партии и да се съобразявате как ще се нагодят към текстурата; в противен случай ще трябва втори път да работите върху произведението, когато по-късно установите, че има нещо погрешно в консеквента. Ако другите партии не могат да бъдат добавяни без дискомфорт, или ако композиторът трябва да направи промени в нотите на кантус фирмуса, използван в консеквента, той не бива да се колебае да ревизира своите първи опити. Много по-лесно ще бъде, ако партиите са били добре организирани още от самото начало.

Не винаги е възможно консеквентните партии в една фуза да пеят всяко нещо, изнято от водещата партия. След като са следвали водещата партия до края, те трябва да спрат малко преди нея. Това може да се види в много композиции, особено в мотетите „Veni sancte spiritus“ за шест гласа от Adrian [Willaert]²⁴⁸ и в моя собствен „O beatum pontificem“²⁴⁹ за пет гласа, в които се имитира кантус фирмусът. При писането на партиите при такива ситуации е необходимо благоразумие: гласът, който пее кантус фирмуса на неговото собствено място, след като е изнял толкова от него, колкото е необходимо, или една имитация, всичко останало, което той трябва да пее, за да акомпанира консеквента, трябва да бъде

някакъв вид повторение (*replica*). Консеквентът трябва да бъде така подреден, че да изпява и завършва целия кантус фирмус в неговата точна форма. Сред многото примери за тази процедура са мотетът „*Salve regina misericordiae*“²⁵⁰ и „*Litigabant Iudaei*“²⁵¹ върху кантус фирмуса „*Comedite pinguiā*“, написал съм и двата преди много години, за шест гласа.

Може също така да се вземе един кантус фирмус и срещу него да се аранжират множество партии, две или повече от които могат да бъдат в континюитетна, или както я наричаме, строга фуза, както Jachet [Wert] е направил в мотета „*Murus tuus*“²⁵² и Adrian [Willaert] в мотета „*Salve sancta parens*“²⁵³ за шест гласа. Също така може да се вземе определен тенор и да се аранжира във фуза с друга партия по такъв начин, че гласът, който е бил водач, да стане консеквент и *vice versa*. Така ние постигаме едно второ репликирано или преобразувано изложение. Има много композиции, които илюстрират този способ, сред тях са мотетът на Adrian [Willaert] „*Venator lepores*“²⁵⁴ върху кантус фирмуса „*Argentum et aurum non est mihi*“ и моят мотет „*In principio Deus antequam terram faceret*“²⁵⁵ върху кантус фирмуса „*Omnis sapientia*“, за шест гласа и двата.

Понякога композиторите пишат за много гласове върху две или повече тенорови песнопения и всяко е имитирано от една от другите партии. Josquin е написал една такава пиеса за шест гласа, в която са имитирани четири тенора: „*Alma redemptoris mater*“, „*Ave regina coelorum*“, „*Inviolata, integra et casta*“, „*Regina coeli*“²⁵⁶; Gombert прави същото в четиригласна композиция, „*Salve regina – Alma redemptoris – Inviolata – Ave regina coelorum*“²⁵⁷. Всеки може да направи така, имитирайки различни други песни, защото това е достойно за похвала, тъй като е естествено и техническо.

Може също така да се вземат два тенорови кантус фирмуса и да се комбинират колкото е възможно по-добре, като се добавят

след това гругите партии; това е направено от Costanzo Festa в мотета „Exaltabo te Domine“ за шест гласа, който е базиран върху антифона „Cum iucunditatem“ и първия стих на кантиката на Zacharias „Benedictus Dominus Deus Israel“²⁵⁸.

Можем също, както груги са го направили, да напишем две партии от пиесата в консеквенция или строга имитация, оставяйки кантус фирмуса настрана. Моят петгласен мотет „Esse tu pulchra es“²⁵⁹ служи като пример.

Бихте могли също да групирате партиите по двойки, всяка двойка в консеквенция или имитация; това е направено от Mouton в мотета „Nesciens Mater“²⁶⁰ и от Gombert в мотета „Inviolata, integra et casta“²⁶¹, за осем гласа и двата, както и от Adrian [Willaert] във вече споменатия мотет „Salve sancta parens“ и в песента „Sur l'herbe Brunette“²⁶², и двете творби за шест гласа.

Добавям, че може да се пише за четири, пет и повече гласове по хиляда начина, така да се каже, разполагайки партиите му в консеквенция, му в имитация, с толкова консеквента, колкото са и водещите партии, както в мотета на Агриан „Sancta et immaculata virginitas“²⁶³ и неговата песен „Petite camusette“²⁶⁴ за четири гласа.

Също така е възхитително да се пишат четири гласа върху един, някои във фуза, груги в имитация, както P. de la Rue е направил в месата „O salutaris hostia“²⁶⁵ и Агриан много грациозно в месата „Mente tota“²⁶⁶, и двете творби за четири гласа. Разнообразието от методи в този род писане е безкрайно и би било трудно и дори невъзможно да се опишат поотделно.

За да бъде кратък, ще спра дотук. Всеки ден може да се слушат много композиции от най-известния сред нас Агриан Виларт, които освен че са изпълнени с хиляди прекрасни и изящни хрумвания, са композирани с ерудиция и елегантност. Съществуват неизброимо количество творби, композирани от груги превъзходни музиканти, много от които могат да се намерят в

книга, отпечатана in octavo от Andrea Antico във Венеция²⁶⁷. Изучаването им може да е от голяма помощ при измислянето на подобни ефекти и в тяхната светлина всеки може уверено да се заеме с по-големи и по-трудни композиции, които биха му правили чест. В това отношение не липсват възможности. Например върху теноров кантус фирмус могат да се напишат три партии по този начин: едната партия следва другата в противоположно движение, а третата е свободно композирана, както може да се види в Пример 161.

Пример 161. [Три партии, написани срещу кантус фирмус]

The musical score for Example 161 is presented in two systems. The first system consists of four staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with the label "Кантус и консеквент на баса" (Cantus and bass consequent). The second staff is a single treble clef staff with the label "Алто, композирано без ограничения" (Alto, composed without restrictions). The third staff is a single bass clef staff with the label "Темата и тенорът на тази композиция са в Трети Лаг" (The theme and tenor of this composition are in Third Mode). The fourth staff is a single bass clef staff with the label "Бас и Водеж на сопраното" (Bass and Soprano). The second system consists of four staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a measure number "5" at the beginning. The second staff is a single treble clef staff. The third staff is a single bass clef staff. The fourth staff is a single bass clef staff with a measure number "8" at the beginning. The score is written in a single key signature and time signature, with various musical notations including notes, rests, and bar lines.



Могат също да се напишат четири партии така, че сопраното и басът да пеят в консеквенция чрез противоположно движение, докато контралтото и тенорът правят същото; това може да се види в Пример 162. Но алтото и сопраното не бива да образуват кварти, защото другите партии няма да се комбинират добре.

Превъзходният Агриан Виларт е композирал четири гласа по такъв начин, че когато достигат края, те започват отново от началото и се повтарят толкова пъти, колкото се желае, както е показано чрез знаците, маркиращи повторение, поставени в края на всяка партия. За да не увеличавам обема, давам само малък пример за това [Пример 163], но от него може да се съди за останалото.

Пример 162. [Композиция с две двойки партии в консеквенция
чрез противоположно движение]

Алто и водач на тенора

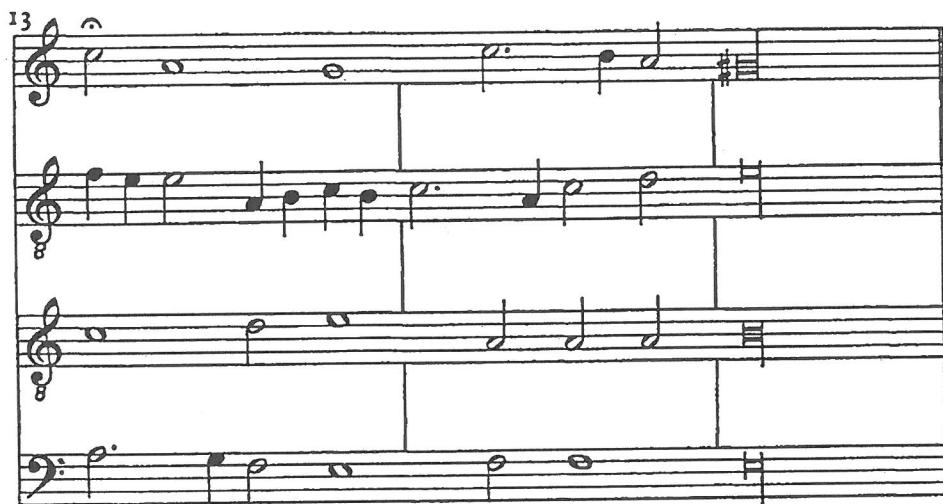
Кантус и водач на баса

Тенор и консеквент на алтомо

Бас и консеквент на кантуса

5

9



Пример 163. [Непрекъсната композиция с две двойки партии в консеквенция чрез противоположно движение]

Сопрано, водач на баса

Алто, водач на тенора

Тенор, консеквент на алта

Бас, консеквент на сопрана

Тъй като старите музиканти са композирали меси само върху една тема, а съвременните музиканти също съблюдават този обичай, ще направим същото. Темата може да бъде измислена от композитора, както Josquin е композирал тенора на „La, sol, fa, re, mi“²⁶⁸ и тенора на месата „Hercules dux Ferrariae“. Последната е изведена от гласните на тези думи и върху тях той композира две четиригласни меси, които си струва да се чуят²⁶⁹. Може да се използва съществуваща тема, такава като кантус фирмус тенор, както Жоскен е направил в месите „Range lingua“²⁷⁰, „Gaudeamus“²⁷¹ и „Ave maris stella“²⁷²; и Brumel, в четиригласния Requiem²⁷³. Тъй като мнозина се радват да пишат върху кантус фирмуси, има толкова много меси, написани върху тях, че би било невъзможно да се упоменат.

И така, за да пишем меса, започваме с темата – кантус фирмус, мотет, както понякога се прави, или каквото и да е друго – и се опитваме да комбинираме с нея партиите по различни начини, търсейки нови идеи и красиви хрумвания, имитирайки старите (автори, Я. К.). Трябва да вземем за примери меси като тази на Р. Моли, която е така написана, че би могла еднакво добре да се пее с или без паузите²⁷⁴, и тази на Окегем, учител на Жоскен, която може да бъде изнята с добър ефект във всеки темпус или пролация²⁷⁵.

Понякога се пишат псалми за тъй-наречените разделени хорове (*choro spezzato*), което често се чува във Венеция по време на веспри (вечерни, Я. К.) и други служби при тържествени празници. Хорът е разделен на две или три групи, всяка от които пее в четири партии; те пеят редуващо се или едновременно, както е подходящо. В края е особено въздействащо, когато пеят заедно. Тъй като хорове са разположени на известно разстояние един от друг, композиторът трябва да внимава всеки хор да има консонираща музика, т.е. без дисонанс между партиите, и всеки да има самостоятелна четиригласна хармония. Обаче когато хорове пе-

ят заедно, техните партии трябва да правят добра хармония без дисонанси. Така композиран, всеки хор има независима музика, която би могла да бъде изнята отделно, без да гразни ухото. Този съвет не е за пренебрегване; по-скоро той е много удобен и е формулиран от превъзходния Агриан [Виларм].


Въпреки че този стил изправя (композитора, Я. К.) пред някои трудности, не трябва да се бяга от тях, защото резултатите могат да бъдат наистина възхитителни и превъзходни. Тези трудности ще бъдат действително сведени до минимум чрез изучаването на ерудираните творби на Агриан, такива като псалмите „Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum“, „Laudate pueri Dominum“, „Lauda Ierusalem Dominum“, „De profundis“, „Memento Domine David“ и много други, такива като кантиката за Благословената Дева „Magnificat anima mea Dominum“, която преди много години написах за три хора. За всички, които искат да композират по подобен начин, би имало голяма стойност да видят и изучат тези пиеси. Човек би открил например, че басовите партии на хорове винаги образуват унисони или октави, или рядко терци, но никога квинти, защото те биха причинили трудности и нищо добро не би било възможно. Композиторът, който остава в тези граници, ще има много по-малко трудности при смесването на партиите на хорове без дисонанс.

Сега, за да заключим дискусията, нека кажа, че композиторът, който разбира всичко, дадено дотук, вече трябва да се научи да организира нотите на своята композиция от гледна точка на темпус, модус и пролация и схемите, по които композицията му ще бъде написана. Тъй като някога тези схеми са били от много голямо значение и все още се употребяват, ще се опитам да дам на всеки познание за тях. Ще застъпя само същественото, игнорирайки това, което е неясно и неважно. Ще започна с темпуса, който, вярвам, е най-универсалният и главният от тях.

ГЛАВА 67

Темпус, модус и пролация, и количествената организация на композициите

Когато започнах да пиша за музика, възнамерявах да дискутирам само това, което е съществено за разбирането на пропорциите, звуците, тоновете и всичко друго, допринасящо за добра хармония и за познанието, което се изисква в тази наука. Но музикантът често се натъква на стари композиции, написани със съблюдаване на модус и пролация, и може да бъде затруднен, ако не може да си ги обясни, колкото и маловажни да са те. Така че реших да говоря за тях във връзка с темпуса, за който е необходимо известно познание, но като представям само съществените факти.

Първо трябва да се разгледат всички качества, които принадлежат на бревата, тъй като тя е, вече го казах²⁷⁶, майка и източник на всички други стойности, следователно и на характеристиките на другите стойности, предмет на промяна. Нека да бъде разбрано, че в този контекст терминът *tempus* не се отнася до доброто здраве или богатство на един индивид, в смисъла, който намираме в израза: „Francesco е *huomo di buon tempo*“, означаващ, че Франческо води спокоен и щастлив живот. Нито се отнася до времето, както когато казваме, „*Oggi è buon tempo*“, означаващо, че днес е хубав, ясен и приятен ден. Нито тук трябва да означава това, което Философът определя като число, или мяра на движение, или други последователни елементи²⁷⁷. Тук темпусът означава известно и определено количество малки ноти, съдържащи се в или считани за една брева. Темпусът бива два вида: перфектен и имперфектен. Перфектният се намира в онези композиции, които започват със знака окръжност: . Това означава, че бревите в цялата композиция са перфектни, т.е. че са равностойни на три

семибреви или че три семибреви са равностойни на една брева. Когато знакът в началото на композиция е полуокръжност C, вместо окръжност, се казва, че бревата е имперфектна, че е равностойна на две семибреви, т.е. че две семибреви са равностойни на една брева. Следователно когато една композиция е написана под знака на перфектен темпус, окръжността, която означава тернарно²⁷⁸ число (в някои отношения считано за перфектно число)²⁷⁹, неговите бреви ще бъдат перфектни и ще има три семибреви във всеки темпус. Но когато са написани под знака на имперфектния (модус, Я. К.), полуокръжността, бревите ще бъдат имперфектни и ще има две семибреви във всеки темпус, защото в този случай имаме бинарно число, наричано понякога имперфектно число. Отбележете обаче, че финалната нота във всяка композиция не се съобразява с тази схема, тъй като хармонията и темпусът трябва да завършат върху нотата, на която са започнали, а именно първата семибрева.

Модусът (както оставим настрана значението на лага, обсъдено в Част IV), е бил считан от старите, че представлява количеството на лонгите или бревите, съдържащи се в максимата или лонгата. Съгласно погрязделянето, бинарно или тернарно, се отнасяли към него като към мажорен или минорен и перфектен или имперфектен. Мажорния индикирали, като написвали две или три паузи лонги, обхващащи две или три междулиния или три или четири линии от петолиннето, например:

Пример 164. [Мажорен модус]



Минорния модус индикирали с единична пауза, обхващаща три или четири от линиите [Пример 165].

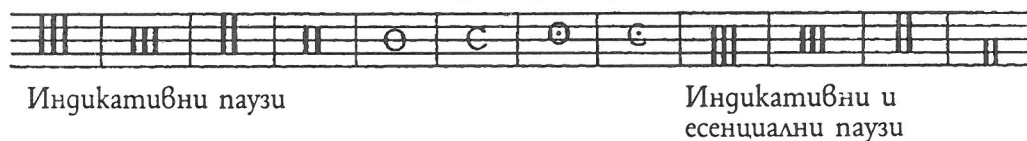
Пример 165. [Минорен модус]



Три паузи заедно индикирали перфектния мажорен модус; две индикирали имперфектния мажорен модус. Но за перфектния минорен (модус, Я. К.) написвали една пауза през четири линии и три междулиния; а за имперфектния минорен (модус, Я. К.) паузата покривала три линии и две междулиния. Така в перфектния мажорен модус максимата била еквивалентна на три лонги, а в имперфектния била еквивалентна на две лонги. Подобно, в перфектния минорен (модус, Я. К.) лонгата била еквивалентна на три бреви, а в имперфектния – на две бреви. Когато композирали, те така организирали писането, че в перфектния мажорен модус броели лонгите на тройки, били те перфектни или имперфектни; а в имперфектния броели лонгите на двойки. Подобно, в перфектния минорен модус имало три бреви плюс три бреви, а в имперфектния – две плюс две. Можем да видим, че композитор, който е писал под един от тези модуси, но е пропускал да брое тактовете в съответствие с модуса, би изглеждал като пълен невежа по тази материя и не би бил достоен за зачитане.

Старите поставяли описаните по-горе паузи по два начина: някои преди знака за темпуса, други – след. Първите наричали „индикативни“²⁸⁰ (*indiciali*), тъй като те не са били част от композицията, а са използвани само за да покажат дали модусът е мажорен или минорен. Вторите наричали „индикативни и есенциални“²⁸⁰, тъй като са служели не само за да показват дали модусът е мажорен или минорен, но и са били считани като част от композицията, както Пример 166 ще изясни.

Пример 166.



Чрез термина *пролация* – дума, която има много значения – те са означавали броя на минимите, еквивалентни на семибевата.

Представяли са го чрез окръжност или полуокръжност, единият знак приет за перфектен, другият – за имперфектен. Перфектния е бил индикиран чрез точкуване на знаците по този начин: \odot \odot ; имперфектния е бил индикиран, като се оставят знаците без точки. Семибревата е била равна на три миними при знаци с точка, и на две – при знаци без точка. Композициите са били организирани в перфектна пролация, така че минимите да са в групи по три; при имперфектната пролация те са били броени по две. Това подразделяне се появява и при лонгите, и при бревите, и при семибревите, защото всички те могат да бъдат перфектни или имперфектни. Тъй като перфектните и имперфектните често са били комбинирани, композиторите трябвало да бъдат внимателни, когато мажорният модус се свързва с минорния да бъдат и двата перфектни, за да организират пиесата в групи по три перфектни лонги. Но ако модусът е бил перфектен минорен, те биха организирали пиесата в групи по три имперфектни лонги. По подобен начин процедурали и на други нива: темпус и пролация, перфектност и имперфектност.

Сега можем да видим как чрез знаците – окръжност или полуокръжност – те са идентифицирали темпуса като перфектен или имперфектен; чрез паузите са разпознавали модуса като мажорен или минорен и перфектен или имперфектен; а чрез наличието или липсата на точка са знаели дали пролацията е перфектна или имперфектна. Виждаме също така, че максимата била равностойна на три лонги в перфектния мажорен модус и на две лонги в имперфектния мажорен; че лонгата била равностойна на три бреви в перфектния минорен модус и на две бреви в имперфектния минорен модус; че бревата била равна на три семибреви в перфектния темпус и на две в имперфектния темпус; и че семибревата била равна на три миними в перфектната пролация и на две – в имперфектната пролация.

Старите са използвали пресечени мензуративни знаци като тези Φ , Φ , Φ , Φ , за да индикират в перфектния и имперфектния темпус, че стойностите, субект на перфекция, имперфекция и алтерация, последващи тези знаци, ще бъдат по-къси. Стойностите, както ще видим, са били пет на брой: максима, лонга, брева, семибрева и минима. Минимите са били също и почернени, за да индикират по-бързо изпълнение, но въпреки това запазвали своето име дори и когато знаците за темпус са били пресечени. Пресичането на знаците също не засяга перфекцията или имперфекцията на нотите или тяхната промяна; те си остават субект на трансформациите, тъй както когато са били цели. Днес почернената минима е различна по функция. Тя се нарича, както съм казал, семиминима и се разделя на две кроми, които на свой ред се разделят на по две семикроми всяка.

Имало два вида групиране под пресечен знак за перфектен темпус: на тройки или на двойки; т.е. две перфектни бреви или три семибреви. Така групирането на семибревите е отговаряло на сенариуса (*senarius*), защото ако те са били пресмятани другояче, не биха разкрили в композициите им мярата на бревата. Ние ще се стремим да съблюдаваме същото нещо не само в перфектния темпус, но и в пресечения имперфектен, разделяйки имперфектните бреви на две, така че композицията да отговаря на четворното число, кватернариуса (*quaternarius*).

За срам на някои съвременни композитори е, че не съблюдават групирането по сенариус или кватернариус в техните произведения и още повече, че не съблюдават тернарното подделяне в перфектния темпус или бинарното в имперфектния, пресечен или не. Така те стигат до нарушаване на темпуса и такта – материя, по отношение на която старите били много прилежни – и развалят и объркват всяко нещо, което правят.

ГЛАВА 68

Перфекцията на нотните стойности

От всичко, което бе казано, е ясно, че всяка композиция съдържа темпус, модус и пролация и че петте времеви стойности на нотите, които следват техните знаци, са предмет на вариране при определени обстоятелства. Нотите са били класифицирани от старите, съгласно техните ефекти, като „действащи“ и „понасящи“. Минимата е била наречена „действаща“, защото стойността ѝ е била фиксирана; не е могла да бъде перфекционирана, но е могла да причинява имперфекция. Казвам, че нейната стойност е била фиксирана, защото, бидейки най-малка, не е могла да бъде разделена на други от споменатите стойности, но разбира се, тя би могла да бъде разделена на две семиминими или на четири кромпи, както съм показал. Максимата е била наречена „понасяща“, защото, бидейки най-голямата от всички ноти, е могла да бъде имперфекционирана. Но лонгата, бревата и семибревата са били както „действащи“, така и „понасящи“, тъй като те биха могли да правят други ноти перфектни и имперфектни, както и самите те да бъдат перфектни и имперфектни. Бих обяснил, че перфектна нота е тази, която има равностойността на три ноти от следващата по-малка стойност. Например перфектната максима е била равностойна на три лонги, перфектната лонга – на три бреви, перфектната брева – на три семибреви, и перфектната семибрева – на три миними. Нотите са били наричани имперфектни, когато са били равни на две от следващата по-малка стойност. Например максимата е била наричана имперфектна, когато е била равна на две лонги, лонгата – когато е равна на две бреви, бревата – когато е равна на две семибреви, и семибревата – когато е равна на две миними. Ноти-

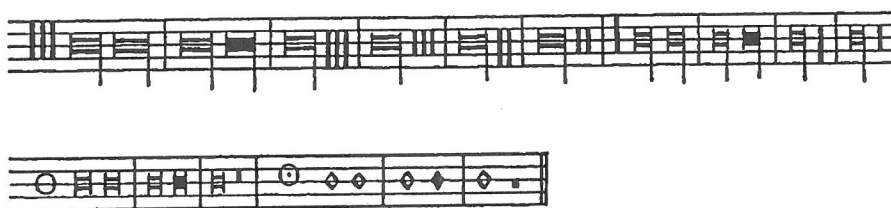
те са били разглеждани и в много други отношения: по отношение на друга, една нота може да бъде „близка част“, „отдалечена част“, „по-отдалечена част“ или „много отдалечена част“, както съм обяснил в Глава 44. Лонгата няма много отдалечена част; нито бревата има по-отдалечена или много отдалечена част, нито семибревата отдалечена, по-отдалечена или много отдалечена част.

Ако някои се съмняват в това, че нотите под действието на темпуса, модуса и пролацията могат да бъдат перфектни или имперфектни, както композиторът желае, те трябва да знаят, че това следва от авторитета на старите. Старите са искали всяка нота, последвана от подобна нота – черна или бяла – да е перфектна; така в перфектния мажорен модус максимата, предшестваща друга максима – черна или бяла – ще е перфектна. Това се прилага подобно спрямо лонгата в имперфектния мажорен и в перфектния минорен модус, спрямо бревата – в перфектния темпус и спрямо семибревата – в перфектната пролация. Всичко това е основателно: тъй като няма нещо, което да понася имперфекционирание от себеподобно, тъй както за две неща, които са еднакви по достойнство и сила, не би могло да се каже, че едното превъзхожда или е по-ниско от другото.

Приликата на нотите трябва да бъде разбрана от гледна точка на формата, а не на цвета. Защото формата дава същността на дадено нещо. Това, че нещо е черно, не променя неговата форма, точно както един етиопец е разумен мъж, независимо от черния цвят, защото цветът е второстепенно качество, макар че понякога е неотделимо от субекта. Няма нота, която да може да бъде направена имперфектна от по-голяма нота, а само от по-малка нота, тъй като голямата нота е винаги „понасяща“ по отношение на по-малката. Обратно, по-малката е винаги „действаща“ по отношение на по-голямата. Една нота също така е перфек-

тна, когато предшества пауза със същата деноминация или стойност: например максима пред три паузи, които означават перфектен мажорен модус, независимо дали паузите са от три темпора или от два, стига да имат стойността на максимата. Същото е с лонгата на перфектния минорен модус с пауза от три или два темпора; и бревата или семибревата на перфектен темпус и перфектна пролация начело на техните собствени паузи, както може да се види в Пример 167.

Пример 167. *Първата нота във всеки пример е перфектна*



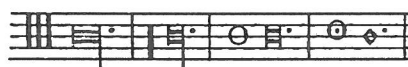
Максимата пред лигатура със стойност две лонги ще бъде винаги перфектна, както ще бъде лонгата пред лигатура със стойност две бреви и бревата пред лигатура със стойност две семибреви или две семибреви паузи на една линия; защото такива лигатури или паузи действат като едно цяло. Това е вярно и за семибревата пред две миними паузи, подредени по подобен начин. Но ако тези паузи са разделени, правилото не се прилага. На всекиго, който на каквото и да било основание казва, че нота, предшестваща лигатура, не би могла да бъде перфектна, бихме могли да отговорим, че щом като бревата е перфектна, когато е поставена пред две семибреви паузи на същата линия в перфектен темпус, тя не е по-малко перфектна преди лигатурата. Паузите не означават нищо повече освен липсата на звук, докато лигатурите означават действителен звук. Това може да бъде показано както следва [Пример 168]:

Пример 168. *Първата нота във всеки пример е перфектна*



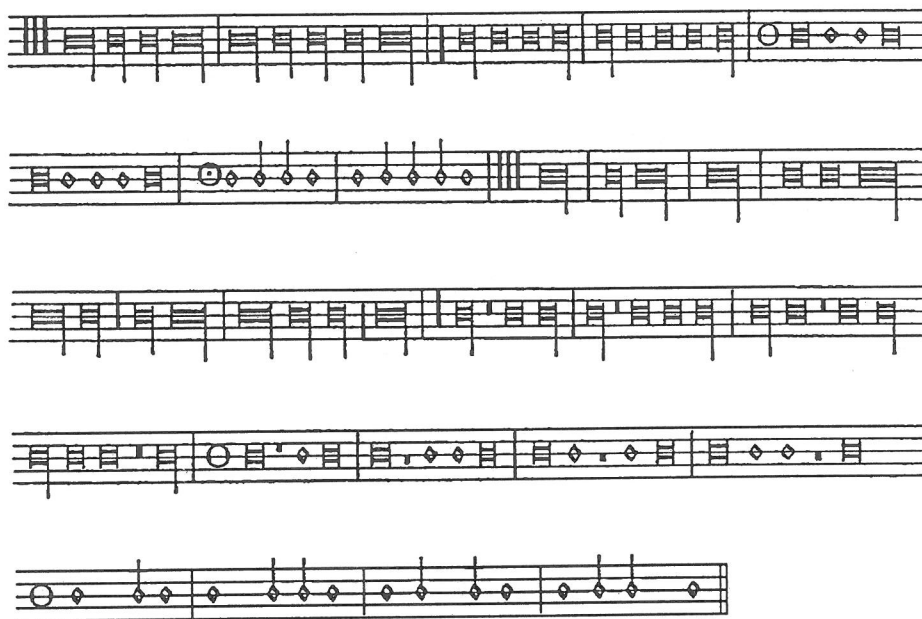
Понякога една от тези ноти е перфекционирана чрез точката за перфекция, както са максимата в перфектен мажорен модус, лонгата в перфектен минорен модус, бревата в перфектен темпус и семибревата в перфектна пролация [вж. Пример 169].

Пример 169. *Всички са перфекционирани чрез точка*



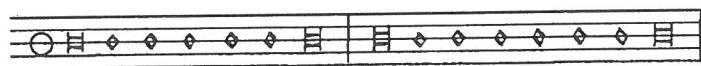
Когато две или три малки пропинквантни²⁸² ноти са подредени между две по-големи ноти, първата голяма нота е винаги перфектна. Например в перфектен мажорен модус две или три лонги, поставени между две максими, правят първата максима перфектна. В перфектен минорен модус две или три бреви, поставени между две лонги, правят първата лонга перфектна. По подобен начин две или три семибреви, поставени между две бреви в перфектен темпус, както и три миними, поставени между две семибреви в мажорна пролация, като резултат перфекционират първата брева, респ. първата семибрева. Ефектът е същият, когато паузите са заменени от ноти със същата стойност, но трябва да се припомни един допълнителен белег. Когато една нота и нейната съответстваща пауза са написани между две по-големи ноти, паузата трябва да предшества нотата; но когато паузата е написана с две малки ноти, тя може да има каквото и да е подходящо местоположение спрямо тях, както е показано в Пример 170.

Пример 170. *Първата нота във всеки пример е перфектна*



Когато пет или шест семибреви се намират между две бреви в перфектен темпус, първата брева ще бъде перфектна и финалната от петте семибреви ще се промени, т.е. ще се удвои. Но първата брева преди шестте семибреви винаги ще бъде перфектна без промяна на която и да е от семибревите, тъй като шестте семибреви заемат две цели времена, както може да се види в Пример 171.

Пример 171. *Първата брева във всеки пример е перфектна*



По-късно ще обясня защо дадено местоположение на паузите се предпочита пред друго и ще бъде лесно да се разбере основанието (за това, Я. К.). Макар че в предшестващия пример съм дал само бревата в перфектен темпус, принципът трябва да бъде прилаган и спрямо максимата и лонгата в мажорен модус и перфектен минорен, както и към семибревата в [перфектна] пролация; защото няма основание една да бъде перфекционирана по този начин, а други не, особено когато те са подходящо разположени и под (действието на, Я. К.) съответни знаци.

ГЛАВА 69

Имперфекцията на нотните стойности

Предвид това, че всяко несвършено нещо произхожда от свършено такова, сега е подходящо – щом сме дискутирали вече перфекцията на нотите – да се обърнем към методите, които ги правят имперфектни и да видим кога те биха били наричани имперфектни. Ако Философът е коректен, когато казва, че противоположностите са сходни²⁸³, за онези, които разбират перфекцията, ще бъде лесно да научат каквото им е необходимо относно имперфекцията. Нотите ще бъдат имперфектни, когато нямат някои от вече описаните характеристики на перфекцията. Но преди да отидем в детайли, нека разгледаме някои общи положения по тази тема.

Нотните стойности, които могат да бъдат направени имперфектни, са четири. Всички те са наричани „понасящи“: максимата, лонгата, бревата и семибревата. Една нота, предмет на имперфекция, е винаги по-голяма от нотата, която причинява имперфекцията; и обратно, тези, които причиняват имперфекцията, са по-малки от въздействаните ноти. Нотите, които причиняват имперфекцията, съдържат перфектно количество, т.е. те се появяват в тернарно число, а не в бинарно, а именно максимата в перфектен мажорен модус, лонгата в перфектен минорен модус, бревата в перфектен темпус и семибревата в перфектна пролация. Защото максимата е, както казах, само „понасяща“, тя понася имперфекцията, но не я причинява. Минимата, от друга страна, бидейки „действаща“, може да причини имперфекцията, но не и да я получи. Лонгата, бревата и семибревата, които са както „действащи“, така и „понасящи“, могат и да причиняват, и да понасят имперфекцията.

Два са начините, по които се разглежда перфекцията: от гледна точка на цялото и от гледна точка на частите. От гледна точка на цялото, за една нота се казва, че е имперфекционирана чрез пропунквантна част и това е най-голямата възможна имперфекция. Но от гледна точка на частите, за една нота се казва, че е имперфекционирана чрез отдалечена част, или чрез по-отдалечена или чрез много отдалечена част. Нота, способна да бъде имперфекционирана от гледна точка на цялото чрез пропунквантна част, може също така да бъде имперфекционирана чрез отдалечени части, както и от другите, ако количеството е равно на една трета от цялото. Защото имперфекция на нотите е просто определено намаляване на перфектната тернарна стойност чрез една трета.

Нотите, които причиняват имперфекцията, могат да бъдат поставени по три начина: пред, след, или пред и след въздействаната нота. Така че има само три начина да се направи една нота имперфектна. Нотата, бидейки имперфекционирана, се редуцира чрез стойността на нотата, която причинява имперфекцията. Когато минимата е „действаща“, тя може да имперфекционира само ноти в перфектна пролация.

Не трябва да се мисли, че методите, които споменах, са единствените средства за причиняване на имперфекция; защото паузи, цвят и точки могат да имат същия ефект. Паузите не са годни да бъдат имперфекционирани. Следователно те са само „действащи“, а не и „понасящи“. Те могат да превърнат друга нота в перфектна или имперфектна, но самите те никога не могат да бъдат имперфекционирани. Почернянето на нотата винаги редуцира целостта на перфектните стойности с една трета, докато в съвременната практика то редуцира имперфектните ноти с една четвърт. Следователно да се имперфекционира една нота означава тя да се редуцира с една трета, което е стойността на нейната пропунквантна част; и това е имперфекция по отноше-

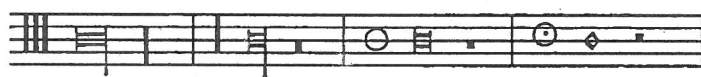
ние на цялото. Всяка стойност следователно е имперфекционирана от гледна точка на нейното цяло, когато е непосредствено последвана от пропунквантната си част, а именно, максимата – когато е последвана от лонга, лонгата – от брева, бревата – от семибрева, семибревата – от минима, под техните знаци за перфекция. Това може да се види в Пример 172.

Пример 172. *Първата нота във всеки пример е перфектна*



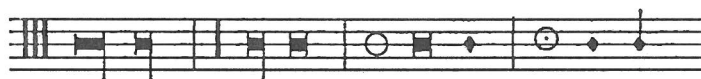
Резултатът е същият, когато една от тези ноти е последвана от пауза със стойността на нейната пропункванта част [Пример 173].

Пример 173. *Ноти, имперфекционирани чрез последващи паузи*



Подобно, почернянето дава в резултат имперфекция [Пример 174.].

Пример 174. *Ноти, имперфекционирани чрез оцветяване*



Имперфекция от този вид се нарича „от следващата част“, докато за противоположния вид се казва, че е „от предшестващата част“. Последният се получава, когато паузи или ноти с малка стойност се поставят пред по-големи. Нотите могат да бъдат имперфекционирани чрез предшестваща или последваща част посредством точката. Това се случва, когато две краткотрайни пропунквантни части, разделени с точка, се поставят между две по-дълготрайни ноти [Пример 175].

Пример 175. *Първата и последната ноти
във всеки пример са имперфекционирани чрез точка*



Първата и последната са имперфекционирани чрез пропунквантната част поради точката между по-малките ноти, която е наречена точка на подразделяне, както ще видим. Дадени ноти са имперфекционирани, когато две пропунквантни стойности, първата – нота, а втората – пауза, са поставени между две големи ноти [Пример 176].

Пример 176. *Първата и последната нота
във всеки пример са имперфекционирани чрез пауза*



Има много други начини нотните знаци да бъдат имперфекционирани по отношение на цялото, но те са в известна степен неясни. Методите, които дадох, ще бъдат достатъчни за пропунквантната част. Що се отнася до другите части, изучавайки казаното, ще установим, че имперфекцията ще бъде като количество по-малка, отколкото показаните стойности. Такава имперфекция може да бъде причинена от предшестващата или последващата част, или и от двете.

Нека сега видим какво е музикалната точка и колко много разновидности има тя.

ГЛАВА 70

Точката, нейните видове и ефекти

Музикантът разглежда точката съвсем различно от геометъра, който, както демонстрира Евклид, казва, че тя няма части и е неделима²⁸⁴. Той не я разглежда и по начина на Философа, като

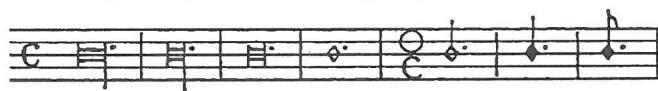
единица²⁸⁵ с местоположение²⁸⁶. По-скоро той (музикантът, Я. К.) чувства, че точката е малка частица с определено неделимо количество, мъничък символ, добавен като допълнение към ноти: след, над или между тях. Приписва ѝ четири функции: да перфекционира, да увеличава, да подразделя и да променя или удвоява. В съответствие с тези четири функции музикантите дават на точката четири наименования, наричайки я точка за перфекция, за аугментация, за подразделяне и за промяна или удвояване. Точката за перфекция е тази, която следва непосредствено след нота, годна обикновено за перфекция, и служи да въведе перфекционирането на нотата, както може да се види в Пример 177.

Пример 177. *Ноти, които са перфектни
по силата на тъй-наречената точка за перфекция*



Точката за аугментация следва непосредствено нота, която не е годна за перфекциониране, т.е. всяка нота под имперфектен знак или под перфектен знак, но нота по-малка от семибрева, например [Пример 178]:

Пример 178. *Точки за аугментация*

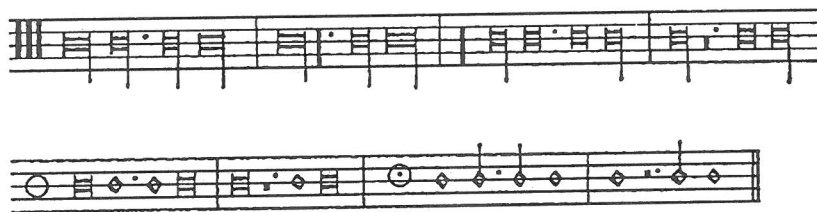


Както показвах, тази точка е написана отгясно на нотата, на едно ниво с центъра на нотната глава, независимо дали нотата е перфектна или имперфектна. Увеличава имперфектната нота с половината от стойността ѝ. Например лонгата, която има стойност четири семибреви, има стойността на шест, когато е точкувана. Но когато е точкувана нота, годна да бъде перфекционирана, точката увеличава стойността ѝ с една трета от перфектна-

та ѝ стойност, така че точката има стойността на половината от имперфектната нота. Разликата във функцията между точката на перфекция и точката на аугментация следователно е, че едната въздейства само на ноти, които могат да бъдат перфекционирани под знака за перфекция, а другата – само на онези, които не могат да бъдат перфекционирани. Точки могат да се използват с ноти в лигатури, също както и с единични ноти.

Точката за подразделяне е тази, която под действието на перфектен знак е поставяна между две еднакви по-краткотрайни ноти, които са обградени от две пропунквантни по-дълготрайни ноти. Тя служи за да перфекционира и двете големи ноти, едната „от следващата част“, а другата „от предшестващата част“. Бидейки написана между две ноти, тази точка не се изпява. Тъй като разделя двете малки ноти, групирайки всяка с по-голяма нота, тя се нарича точка за подразделяне. И тъй като в резултат се явява имперфектност на големите ноти, тя е наречена точка за имперфекция. Според случая, тя може винаги да се появи в края на един темпус и преди нов такъв. Тази точка може също да бъде използвана и за да отдели пауза от нота с еквивалентна стойност. Пример 179 ще изясни това.

Пример 179. Точки на подразделянето или имперфекцията



Точката за промяна е тази, която е поставяна пред двойка от краткотрайни ноти, предшестващи голяма нота, пропунквантна на тях. Служи за удвояване на стойността на втората краткотрайна нота, която е точно пред голямата нота, така че две-

те краткотрайни ноти се комбинират в перфектен темпус. При писането на този вид точка човек трябва да е сигурен, че е в края на един темпус и в началото на друг, защото такава е била практиката на ерудираните стари музиканти. Тази точка, подобно на точката за подразделяне, не се изпява. Промяната следователно е просто удвояването на пропунквантните части на нотите, които са управлявани от знака за перфекция, и тази промяна се прилага спрямо втората нота след точката. Това е така, защото първата има неделима стойност, втората има бинарна стойност, а неделимото винаги предшества двочното [Пример 180].

Пример 180. Точки за протяна или удвояване

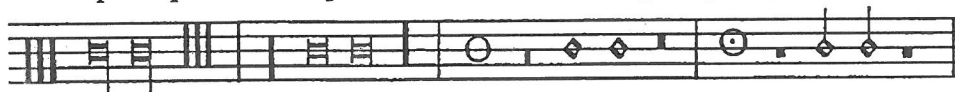


Промяната или удвояването били прилагани от старите и по много други начини. Например те са могли да напишат две малки ноти между две големи пропунквантни ноти под знаци за перфекция. Първата голяма нота е била считана за перфектна, а втората малка нота – удвоена или променена [Пример 181]. Ефектът е бил същият когато дълготрайни ноти били заменяни с паузи; втората малка нота била също удвоена [Пример 182]. Втората малка нота също се е променяла или удвоявала когато само втората от големите ноти се заменяла с пауза [Пример 183]. Те подразбирали такава промяна и когато между две големи ноти една пауза е замествала първата от пропунквантните малки ноти, по този начин [Пример 184]:

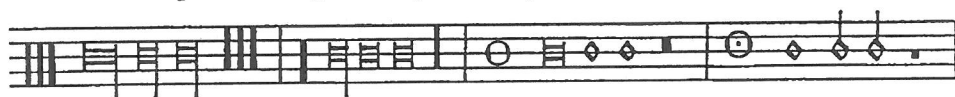
Пример 181. *Първата нота във всеки пример е перфектна, а втората от двете по-краткотрайни ноти е променена*



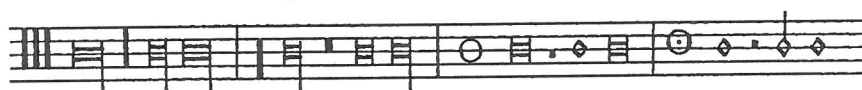
Пример 182. Втората нота във всеки пример е променена



Пример 183. Първата нота във всеки пример е перфектна и втората от двете краткотрайни ноти е променена



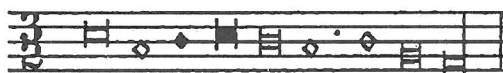
Пример 184. По-малките стойности във всеки пример са променени или удвоени



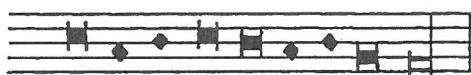
Само четири ноти са могли да бъдат променяни: лонгата, бревата, семибревата и минимата. Максимата, която не е пропунквантна част на нито една нота, е непроменяема. Минимата е границата на промяната, тъй като не може да бъде разделена на две еднакви части; ако би била, би могла да бъде както „понасяща“, така и „действаща“. Така че промяната въздейства онези ноти, които са пропунквантни спрямо по-големите. Пауза не може да се променя; промяна може да се наблюдава само когато нотите са под действието на знака за перфекция. Основание за това е да се компенсира липсата на тернарно количество в дадена нота. Въпреки че еквивалентна пауза може да замени първата от две малки ноти между две големи ноти, пауза не може да замести втората малка нота, както видяхме. Защото винаги втората нота е тази, която е удвоена в лигатури или единични ноти, а никога първата. Промяна е била изключена, когато нотите са почернени или оцветени и също така при точка за подразделяне, както показвах.

Трябва да се отбележи, че перфекцията може да бъде индикирана по три начина: чрез паузи, чрез знак – окръжност или полуокръжност – или чрез точка в окръжността или полуокръжността.

Максимата и лонгата стават перфектни чрез паузите, независимо от употребения знак; бревата става перфектна чрез окръжността, а семибревата – чрез точката в знака. Отбележете, че освен бревата и семибревата няма друга нота, направена перфектна чрез знак; останалите – максима и лонга – са перфектни благодарение на паузите, както казах. Тези условия се прилагат не само в пиесите, композирани по описаните схеми на модус, темпус и пролация, но също и в онези, които имат нееднакви тактове, които бяха споменати в Глава 48 като трохаични. Такива тактове, индикуирани също чрез тернарно-бинарен символ, са наречени *sesquialtera*, както споменах там и изглеждат така [Пример 185]:

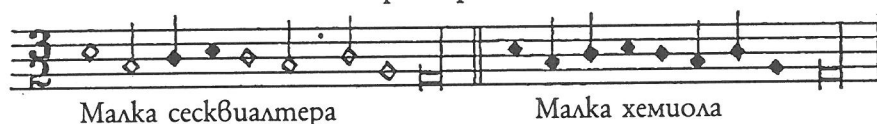
Пример 185. *Голыта sesquialtera*

Музикантите индикират този вид такт и без да използват числов символ, чрез почерняне на всички ноти; в този случай той е наречен *hemiola* от гръцкото *ἡμιόλιος*, което отговаря на нашия термин *sesquialtera*. Когато това се случва, нито едно от споменатите условия не се прилага [Пример 186].

Пример 186. *Голята хетиола*

Този такт е употребяван не само под точкувани или пресечени перфектни или имперфектни знаци за темпус, но също и при прости времеви сигнатури без точки и пресичания. Наистина, има разлика между първата и последната употреба; в неточкувания пресечен такт бревата и семибревата са написани върху удар надолу, респ. нагоре, докато при простия непресечен такт се пишат семибрева и минима, както може да се види в Пример 187.

Пример 187.



Когато музикантите пишат една брева и една семибрева, за да направят такт, те наричат такъв такт или пролация сесквиалтера, или голяма хемиола; когато пишат семибрева и минима, го наричат малка хемиола. Но трябва да се припомни, че композицията е организирана ритмически, било в сесквиалтера или голяма или малка хемиола, съгласно изискванията за модус, темпус и пролация – както показвах в Глава 67 – а бревата и семибревата, съдържащи се в сесквиалтерата или в голямата хемиола, се третираат като единичен темпус. Същото се прилага към семибревата с минима, съдържащи се в сесквиалтерата или в малката хемиола. Това е вярно, независимо дали пиесата се управлява от знак за перфекция или за имперфекция.

Музикантите понякога са склонни да пропускат индикативните паузи в големия и малкия модус, а понякога пропускат дори есенциалните паузи. Така че певците трябва да се научат да разпознават перфекцията и имперфекцията чрез тъй-наречените вътрешни знаци като почерняне и точки, както и чрез външните знаци, каквито са паузите, знаците за темпус и знаците за пролация. Лесно е да се определи модусът или пролацията на една пиеса чрез тези „вътрешни“ знаци. Например тенорът от Пример 188 е композиран в перфектен голям и малък модус. Това е очевидно от наличието на точки на подразделяне и промяна, както и от коло-рацията, всички те характерни за споменатите модуси.

Пример 188. [Тенор в перфектен голям и малък модус]



Старите са имали много други знаци и цифри в композициите си, но тъй като те сега са малко употребявани и не са необходими за добрата сонорна хармония, ще оставя дискусията за тях на тези, които имат свободно време за това и ще изпитат по-голяма наслада от нас.

ГЛАВА 71

Значението на тези средства за добрата хармония

Преди да продължим, ще видим каква е стойността, която имат тези средства (*accidenti*) за добри звукови хармонии. За яснота, ще започна дискусията на доста високо ниво. Трябва да бъде разбрано, че истинският обект на усещането е физическото тяло, което предизвиква усещане чрез сетивен орган. Ако разглеждаме това тяло и неговите движения от различни гледни точки, ние сме принудени да приписваме известни способности на сетивата.

Ако третираме нещо като видяно, този обект [на усещане] се нарича видим и той не въздейства на никакъв друг сетивен орган, освен на зрението. Такъв един обект може да бъде или „принципален“, както в случая на цвета, който се вижда преди всичко останало; или може да бъде „адекватен“²⁸⁷, или някой може да го нарече „пропорциониран“²⁸⁸. Последният не е същото като цвета, защото се открива в много неща, на които липсва цвят: в огъня, луната, слънцето, звездите и подобни неща. Този обект в действителност няма собствено име, той просто се нарича видим; намира се във всички неща, които стават видими чрез светлината, каквито са всички светещи тела, такива като звездите, слънцето, луната, etc.

Дотолкова, доколкото един обект може да бъде чул – каквито са гласовете и звуците – той се нарича чуваем и като такъв не въздейства на никакъв друг сетивен орган, освен на слуха. И така е с други видове обекти. Обектите, които въздействат само

на едно от сетивата, са наречени сетивно специфични. Разбира се, има така наречените общи обекти, които засягат много сетива: движението, покаят, броят, формата и размерът очевидно могат да бъдат видени, чути и докоснати.

Следователно има някои групи обекти, които са осезаеми „инцидентно“ (*per accidente*), т.е. посредством някой друг обект. Звучащи тела например не могат да бъдат чути без преминаването на звука през въздуха, както показвах в Част II²⁸⁹.

Колкото по-пропорционирани са такива обекти по отношение на собствените им сетива, толкова по-удовлетворителни и меки изглеждат и *vice versa*. Например окото боли при гледане на слънцето, защото слънцето не е пропорционирано спрямо него. Философите са точни, когато казват, че свръхсензитивният обект, ако не убрежда усещането, най-малкото разваля неговия инструмент²⁹⁰.

Така сетивните особености не могат да бъдат възприемани и преценявани със сигурност посредством специфичното за тях сетиво: както звукът чрез сетивото на слуха, цветът чрез зрението, etc. Защо тогава някои личности работят тъй усърдно, за да въведат толкова много трудни за разбиране детайли в композициите си? Нека ми кажат какво удоволствие или достойнство може да се открие в подобни неща и как те правят композициите им по-хубави? Тъй като нещата, които имам предвид, са само видими и по никакъв начин чуваеми, те предизвикват само едно сетиво, това на зрението, тъй като не са общи обекти като тези, които бяха споменати по-горе, и не са способни да въздействат на повече от едно сетиво. Знам, че онези, които използват споменатите способности, ако разсъждават разумно, ще отговорят, че такива неща нямат никаква стойност, тъй като ако техните знаци се сведат до простите обичайни средства, хармонията ще бъде също толкова добра както и преди. Щом като не допринасят за по-добра хармония и не могат да бъдат уловени от сетивата, защо да обре-

меняваме излишно певеца с такива неща? Когато той трябва да е съсредоточен върху приятното изпяване на всяка предоставена му партия, той се насилва да си отваря очите на четири кога ще се появят такива химери – съобразно различните условия – при модус, темпус и пролация. Все пак той не би могъл да подминава без подробно съблюдаване това, което е написано, най-малкото за да не добие известност на несръчен невежа. Щом като такива неща по никакъв начин не са благотворни – и наистина те не са – на мен ми се струва много безразсъдно да се принуждава една талантлива личност да спира своето обучение и да отделя време, за да работи върху подобни несъществени неща. Моят съвет е да игнорирате такива шифровки и да се концентрирате върху онези неща, които водят до създаването на добри и сладки хармонии.

Някой би могъл да запита: но не е ли хубаво да видиш един тенор, подреден под знаците за модус, темпус и пролация в маниера на старите музиканти, които почти с нищо друго не са се заминавали? Вярно, това е наистина прекрасно нещо, особено когато е изписано от превъзходен калиграф и изрисувано от превъзходен миниатюрист, използвал най-хубавите мастила и най-фините цветове, и всичко това прекрасно осъразмерено, и още повече когато, както аз съм виждал, са добавени гербове, епископска митра или нещо друго красиво. Но какво значение има това, ако такава композиция не е по-добра или по-лоша, отколкото когато тенорът е написан просто, без всякакви усложнения? Следователно може би правдиво е казано, че този метод на композиране води единствено до ненужно мултиплициране на трудностите, без увеличаване на хармоничността. Така че той е безполезен, защото, както Философът казва, напразно е да намножаваш нещо, което няма цел²⁹¹. Защото музиката, бидейки наука, която борави със звуци и тонове – специфични обекти на сетивото за чуване – се занимава само с благозвучността (както Аммоний казва)²⁹², която блика от височини и тонове, и с нищо

друго. Затова ми се струва, че всички музикални разсъждения, ненасочени към тази цел, са напразни и непотребни. Тъй като музиката действително е била изобретена с цел да носи удоволствие и да образува, нищо извън тази цел не е важно. Единствените стойности са тоновете и звуците, които произтичат от височините. Тези тонове (*chorde*) са така наречени, според Aurelius Cassiodorus, защото вълнуват нашите сърца, факт, който той елегантно е демонстрирал с двете латински думи *chordae* и *corda*²⁹³. Именно чрез сърцето ние чувстваме удоволствието и благотворността, които получаваме при слушането на хармонии и мелодии.

От това, което бе казано, можем да заключим, че такъв метод на композиране е в по-голяма степен лош, отколкото безполезен; той е вреден. Резултатът е загуба на време, което е по-ценно от всичко друго. Точките, линиите, окръжностите и полуокръжностите и други подобни неща, начертани върху хартия, са обект на сетивото за виждане, а не на сетивото за слушане. Следователно те са в сферата на геометрия. Звуците и тоновете, от които произтича всеки добър консонанс и всяка добра хармония и които са истинският обект на чуването, са главната област на музиканта, въпреки че е възможно инцидентно той да се занимава и с много други неща.

Може би сега някой ще ме обвини и укори, тъй като мнозина ерудувани и прочути стари музиканти, чиито имена все още живеят сред нас, са писали тъкмо по този начин. На такъв критик бих отговорил, че ако той изучава материята, няма да намери по-голяма стойност в така изработените композиции, отколкото ако биха били оголени и прости. Той ще разбере, че е в голяма грешка и заслужава порицанието, дължимо на всеки, който се противопоставя на истината. Въпреки че старите са следвали този метод, те са знаели съвършено добре, че тези способности не водят до увеличаване или намаляване на хармонията. Практикували са ги само за да

покажат, че не са невежи по отношение на теориите, провъзгласявани от някои празнословни философи на деня. Музикалната теория от онова време се е свела по-скоро до точката на съзерцаване на описаните средства, отколкото на разглеждането на звуците и тоновете и другите неща, за които говорих в първите две части на тази книга. Доказателства се намират в много книги от различни автори, които боравят само с окръжности и полуокръжности с и без точки, цели или пресечени – не само веднъж, но и два пъти – книги, в които човек може да види толкова много точки, паузи, цветове, цифри, знаци, пропорции и други странни неща, които правят книгите да изглеждат като че ли са от търговска къща със сложна дейност. В тези книги няма да намерите нещо, което би могло да води към разбирането на каквото и да било, отнасящо се до слуховото възприятие, такова като тоновете или звуците, от които са възникнали хармонията и мелодията; те (книгите, Я. К.) третираат само споменатите въпроси.

Въпреки че и досега почитаме имената на някои от тези музиканти, тяхната репутация не се дължи на подобни химери, а на добрите хармонии и хармонични мисли, които се чуват в композициите им. Въпреки забъркването им в такива сложности, те са били способни – по-скоро благодарение на инстинкта си, отколкото на теорията – да довеждат хармониите си до пределно съвършенство, даже когато методът им е бил зле разбран от много други, които злоупотребявали с него и той довеждал до много грешки, извършвани от други композитори, чиито творби свидетелстват за това.

Що се отнася до теоретичната или спекулативната музика, малцина са поели правилния път. Като изключим Боеций, който е писал на латински за нашата наука и чието произведение е също несъвършено, не е имало нито един, който да го е надминал в разсъжденията върху нещата, отнасящи се до музиката, разкриващи истинските пропорции на интервалите – оставяме наст-

рана Franchino²⁹⁴ и Fabro Stapulense²⁹⁵, защото човек може да ги нарече коментатори на Боеций – с изключение на Lodovico Fogliano от Модена²⁹⁶. Той, може би съобразил се с това, което Птолемей е оставил написано върху синтоничната диатоника²⁹⁷, направил усилието да напише латинска книга върху тази материя, за да демонстрира истинските пропорции на използваните интервали. Другите теоретици, осланяйки се върху написаното от Боеций по тези въпроси, или не са желали, или са били неспособни да отидат по-нататък и самите те да се заемат с писане върху споменатите въпроси. Нещата, за които те са казвали, че принадлежат към квантитативния род, са имали общо с модуса, темпуса и пролацията, както може да се види в *Recaneto di musica*²⁹⁸, *Toscanello*²⁹⁹, *Scintille*³⁰⁰ и в хиляда подобни книги. В допълнение, върху тази материя съществува голямо разнообразие от мнения и продължителни, безкрайни диспути. Има и много трактати и апологии, написани от едни музиканти за други, които, ако ще и да ги четеш хиляди пъти, четенето, препрочитането и проучването им няма да разкрие нищо друго, освен простотии и злословия, но не и нещо добро, и те биха оставили човек ужасен. Но всъщност трябва да извиним тези писатели, защото те са били софистите на своето време, високо оценявани както софистите по времето на Сократ и Платон. Техният квантитативен род, който може наистина да бъде наречен софистика в музиката, бил толкова популярен по тяхното време, колкото е била софистиката по времето на споменатите философи. Така че ние бихме могли сполучливо да наречем това изкуство в музиката софистично, а тези музиканти – музикални софисти. Следователно трябва винаги да се молим и благодарим на Бога, че малко по малко – не знам как – всичко това е отминало и сме стигнали до една епоха, в която единственото съображение е мултипликацията на добрите хармонии и мелодии.

ГЛАВА 72

Общите степени и характеристиките на диатоничната, хроматичната и енхармоничната композиции

Досега дискутирах неща, свързани с композиране в диатоничния род. Резонно е – за да не пропусна да разгледам нещо стойностно – да поговоря малко за другите родове, хроматичния и енхармоничния, особено след като днес има музиканти, които работят и полагат големи усилия да ги въведат в употреба³⁰¹. Преди да започнем нашата дискусия, смятам да подчертая степените на тези три рода върху обичайните линии и пространства, в съответствие с маниера на тези музиканти, и да покажа кои степени са общи за всички родове и кои са характерни за всеки (един от тях, Я. К.). Тогава ще бъде по-лесно да се разбере това, което ще следва.

Важно е да се знае, че по-голямата система на всеки род се съдържа между *proslambanomenos* и *nete hyperboleon*, осемнадесет степени, разделени и организирани в пет тетрахорда. Някои от степените са били наречени – както показва Боеций³⁰² – естествени и същински за рода, а другите – второстепенни. Натуралните са включените в четирите тетрахорда: *hypaton*, *meson*, *diezeugmenon* и *hyperboleon*; второстепенните са *онези*, които се съдържат в тетрахорда *synemmenon*. Степените на последния са наречени второстепенни (*accidentali*), тъй като са инцидентно подредени между първите. Тази терминология е разбираема, тъй като малко от степените на синеменона отговарят на диатона със степени, попадащи между *proslambanomenos* и *meson*, както правят степените на другите тетрахорди [над *meson*], а именно *diezeugmenon* и *hyperboleon*. В действителност много от тези степени [под *meson*] се различават от някои степени на тези два тетрахорда само по име. Като

резултат се явяват петнадесет естествени и същински степени и три второстепенни, тъй като степенята месе бележи края на тетрахорда *meson* и е началото на *synemmenon*, както може да се види в много източници.

Степените са наименувани съгласно реда, даден в Глава 28 на Част II, така че няма разлика в наименоването на диатоничните *parhurate* и *lichanos* и съответстващите им степени на хроматиката и енхармониката. Обаче те се разграничават по позиция и местоположение, когато са подредени върху инструмент. Ще бъдат по-високо или по-ниско в различните родове, както може да се види в случая на енхармоничната *parhurate*, която е по-ниско от *parhurate* в другите два рода, и същото се отнася до диатоничната *lichanos*, която е по-високо от хроматичната или енхармоничната *lichanos*. Това е обяснено и в Глава 38 на Част II.

За да покажем кои степени са същински и естествени, кои второстепенни и кои общи за споменатите три рода, ще представя три поредици от степени. Първата съдържа само тези, които служат на диатониката; те не включват, така да се каже, чужди степени и са подредени съгласно обичайната практика. Втората поредица съдържа онези степени, които обслужват хроматичния род, въпреки че сред тях ще намерим много общи за всеки род, но нито една специфична само за диатоничния или енхармоничния род. В този ред ще можем да разпознаем характерните степени на хроматичния род и да ги различаваме от тези, които са свойствени за другите родове, защото първите са отбелязани всичките с \sharp , докато общите степени не са. Въпреки че степените \flat и \natural образуват тетрахорда *synemmenon* в този [хроматичен] род, те не са специфични само за един род, а са общи за всички родове, защото този тетрахорд е свързан с първите четири инцидентно, както казах. Третата поредица, накрая, съдържа онези степени, които обслужват енхармоничния род. Тя включва степени, специфич-

ни за този род. Те са маркирани със знака \times , който ги отграничава от специфичните или общите за другите два рода степени. Това може да се види в поредиците, представени в Пример 189.

Пример 189.

The image shows three musical staves, each representing a different type of tetrachord sequence. Each staff is divided into five sections, each labeled with a tetrachord name: Tetr. hypaton, Tetr. Meson, Tetr. diezeug., Tetr. hyperbol., and Tetr. Synem. The first staff is labeled 'Диатонична поредица' (Diatonic sequence) and shows a sequence of notes with natural and sharp signs. The second staff is labeled 'Хроматична поредица' (Chromatic sequence) and shows a sequence of notes with sharp signs. The third staff is labeled 'Енхармонична поредица' (Enharmonic sequence) and shows a sequence of notes with sharp and flat signs, indicating the same interval in different contexts.

И така, характерните степени за тези родове са следните: първо, третата степен на всеки тетрахорд от първата поредица, развиваща се нагоре, е специфична на диатониката; съответно третата (степен, Я. К.) на всеки тетрахорд от втората поредица, маркирана със знака \sharp , е специфична за хроматичния род; и всяка втора степен от всеки тетрахорд в третата поредица, маркирана със знака \times , е специфична за енхармоничния. Онези, които не са маркирани с никакъв знак, са общи за всичките родове. Въпреки че тези поредици са ограничени в обхвата си, те могат да бъдат разширявани както е подходящо. Такава е била наистина практиката на композиторите, което е видно от техните произведения. Нека никой да не се удивлява на решението ми да използва знака \times , може би неупотребяван досега. Не можах да намеря по-подходящ вече употребяван знак, за да индикирам енхармоничната степен или интервал. Ако е било легитимно за философите – например за Аристотел в *Категории*³⁰³ – да се създават нови наименования за

нови концепции, защо музикантите да не трябва да изобретяват нови знаци, за да индикират неща, отнасящи се до хармонията? Още повече, мисля аз, понеже музиката, както всеки ученик знае, е част от философията.

ГЛАВА 73

Дали в последните два рода могат да бъдат използвани само естествените степени, без специфичните за тях степени

Вече съм казал толкова много относно диатоничния род, че всеки трябва да е разбрал, че този род може да бъде използван свършено добре, както оставайки в неговите естествени степени³⁰⁴, така и другояче. Тъй като това е очевидно, няма да се разпростирам в по-нататъшна дискусия. Следователно отивайки напред, ще видим дали същото се отнася и за другите два рода; дали те могат да се пишат без степените, специфични за друг род и без да се изгубват много консонанси, които правят свършени хармонии. Ето как ще го установим. Нека вземем като тема за композиция теноровата партия от Пример 190.

Пример 190.



Тя е в първи лаг³⁰⁵ и следва натуралните степени на диатоничния род. Няма съмнение, че върху тази тема бихме могли да напишем пиеса на четири или повече гласа, използвайки само естествените степени на този род, без да употребяваме каквато и да е специфична за другите родове степен, както всеки може да види в примера.

Но ако искаме да транспонираме³⁰⁶ този тенор в хроматични степени, както е в Пример 191, всеки със здрав разум може да види, че не би било възможно да се напише композиция върху него. Освен ако не се отклоним от същинските степени, съдържащи се в показаната по-горе втора поредица, и не използваме някои от специфичните за другите родове степени, не можем да постигнем хармоничния акомпанимент, необходим за свършена композиция. Ясно е тогава, че в този род не е възможно да се композира свършена пиеса, както някои си мечтаят. Освен това в този тенор ще намерим някои много странни мелодични прогресии, чиито интервали са далеч от пропорциите, намирани в сорните числа.

Но нека да изоставим този въпрос, защото вярвам, че трябва да е ясен за всеки, обучен в това изкуство, и да преминем към енхармоничния род. Във връзка с това ще стане ясно колко нешколюбани са онези, които са казвали, че е възможно да се пише в този род, без да се отклониш от присъщите му естествени степени и без помощта на специфичните за другите родове степени. Ако се опитахме да запишем следващия тенор [Пример 192], използвайки само енхармонични степени, без да се отклоним от дадените в третата поредица степени, ще открием много ноти, които не могат да бъдат акомпанирани с консонанси в другите партии по начин, който би произвел свършената хармония, необходима за добри, благозвучни и свършени композиции. Ако на определени места енхармоничните степени биха били годни за такива хармонии, ще бъде необходимо партиите да пеят по начин, по който произвеждат неприятни и груби звуци, както опитът винаги е показвал. Следователно можем да заключим, че е невъзможно да се употребяват последните два рода просто и самостоятелно, нито да се постигне перфектна хармония без специфичните за другите родове степени.

ГЛАВА 74

Има два стила в музиката, а композициите на някои съвременни композитори не попадат в нито един от споменатите родове

В музиката има два стила (*maniere*): старият стил, демонстриран в Част II³⁰⁷ и който ще бъде демонстриран накратко отново, и съвременният стил. Ако някой иска да пише в стария стил, не би било невъзможно да съблюдава всичко, което самите стари правели в мелодиите си. Но ако някой иска да работи в съвременния стил, с неговото многообразие от партии, при постоянно търсене на свършена хармония, напразно би било да се опитва да постигне това, като използва последните два рода. Това трябва да е станало ясно от предшестващата глава. И е особено вярно, ако възнамерявате да се съобразите с всички предписания на старите музиканти, които дадох. Когато днес някои личности мислят, че пишат стари хроматични и енхармонични мелодии, те всъщност не го правят. Защото надхвърлят границите им и не успяват да използват неща, съответни на такива композиции, а именно мелодия, ритъм и текст, съгласувани заедно. Употребяват не само степени на рода, в който казват, че композират, но също и степени, свойствени и специфични за другите родове, и още други, които са напълно чужди. Употребяват също и множество диатонични интервали и странни мелодични обрати, такива като интервалите тритон, семидианента и тем подобни, а те всички са били стриктно избягвани от старите (композитори, Я. К.) не само защото гразнят ухото, но и противоречат на разума, както може да се види и чуе в техните произведения. Тъй като тези произведения не успяват да отговорят на дадените изисквания, не може да се каже, че са композирани в

тези два рода така, както те са били използвани от старите; по-скоро са в род, изобретен от самите тях и обект само на техните собствени прищевки.

ГЛАВА 75

Диатониката може да се развива мелодически с интервалите мажорна и минорна терца, и това не променя нейния род

Композиторите, за които говоря, разбират, че нямат солидни данни, за да докажат, че произведенията им са чисто хроматични или енхармонични. Все пак те биха искали да приведат като доказателство факта, че диатониката се развива чрез два цели тона и един семитон във всеки тетрахорд, хроматиката – чрез два семитона и един трихемитон (което е минорната терца), а енхармониката – чрез два диеза и един дитон (което е мажорната терца). Тъй като диатоничният (тетрахорд) не се развива чрез дитон или семидитон, те отстояват, че употребата на тези интервали предизвиква промяна на рода. Този аргумент би бил решаващ, ако това, което кажат, бе вярно. Обаче според мен те се самозаблуждават, тъй като всички тези интервали се намират в диатониката, както сме показали на много места в Част II. Следователно няма основание, поради което те да не трябва да бъдат употребявани цялостно в този род; нито употребата им би променила композицията в хроматична или енхармонична, както вярват. Употребени по този начин, те не се явяват елементи или по-прости части на рода, а като микстури или смесици, съставени от първични интервали и елементи. Че това е истина, е показано от Боеций в Глава 23 от неговата първа книга за музиката, където той заявява, че макар че целият тон и семитонът в диатоничния род могат да бъдат наречени трихемитон, той не е несъставен, тъй като се образува от

два интервала. От това следва, както съм показал в Част II³⁰⁸, че Боеций третира несъставния трихемитон като елемент от хроматичния род, докато съставният, изграден от два елемента, целия тон и семитона, принадлежи на диатониката.

Същото би могло да се каже за гитона в диатониката, който е съставен, а не прост. В енхармоничния род обаче той е несъставен, т.е. той е елемент от този род. Боеций прави това дори още по-ясно, употребявайки по отношение на тези интервали фразата „които са наречени несъставни“, а никога не казва „които са несъставни“. Знаел е добре, че последните два рода заемат интервали от диатониката; и това демонстрирах на много места в Част II. Няма нищо неуместно в това да се преминава от простото към съставното, защото такъв е редът на нещата. Обаче би било невъзможно да се премине от простото, от елементите, към нещо още по-просто в същия род. Можем да направим аналогия с буквите, които съставят думите: не можем да преминем към по-проста единица, каквито са буквите, защото в техния род няма нещо по-просто. Също така не е невъзможно нещо да бъде съставно в един род и да бъде просто или елементарно в друг, защото дадено нещо може да бъде разглеждано като различно в различните родове. Така че не е грешка, ако трихемитонът и гитонът, които са съставни в диатониката, се третират като елементи в другите родове. Макар че тези два интервала в действителност не се намират като несъставни в диатоничния род, те присъстват потенциално. Тоест те могат лесно да произлезат, защото иначе потенциалът би бил напразен. Това не трябва да изглежда странно. Тъй както човекът е животно, което се смее, той не е постоянно в действието смях. Подобно на това, в диатоничния род човек не винаги процедури във всеки тетрахорд чрез цял тон, цял тон, семитон.

Следователно казвам, че не може да се твърди, че има преминаване от един род в друг, когато са използвани съставни интервали,

които са елементи в друг род. Но когато са въведени простите, специфични за даден род интервали, които не се срещат като прости или съставни в друг, това може да бъде разбирано като промяна на рода. Не е обосновано да казваме, както тези музиканти казват: в тази пиеса интервалите дитон и семидитон се намират в последование, следователно тя е хроматична или енхармонична. Но е обосновано да се каже: тази пиеса се развива чрез малък семитон, следователно е хроматична; или: тази се развива чрез гиез, следователно е енхармонична. Също така не е обосновано да се каже: това животно е разумно, следователно то е човек. Защото разграничаването по разум е общо за нас и боговете, както Порфирий твърди³⁰⁹. Но е обосновано да се каже: това животно е разумно и смъртно, или е такова, което се смее; следователно то е човек. Защото свойствената разлика е това, което определя вида. По същия начин тези последни отлики на семитона и гиеза са свойствените за тези два рода.

Следователно интервалите, намиращи се в диатоничните тетрахорди, могат да бъдат разглеждани по два начина: прости, както споменатите накратко неотдавна, и съставни, каквито са мажорната терца и минорната терца. Когато тези последните са комбинирани с интервениращи звуци, те могат да бъдат наречени, както са ги нарекли гърците, *systemata*, означаващо комплексни или подредени съставки. Без интервениращ звук те могат да бъдат наречени *diastemata*, означаващо пространства и интервали. Наистина би било много глупаво да смятаме, че ние, а преди нас старите, още преди другите два рода да са били в употреба, би могло да употребяваме единствения вид минорен интервал, намиращ се в *systemata*, които сами по себе си не са *systemata*, и да не употребяваме по-големите интервали, които също биха могли да бъдат *systemata*. Защото без свободата да се употребяват по-големите интервали, не знам как биха могли да се постигат добри мелодии, тъй като всеки път, когато започваме да пеем, ние бихме се качвали от ниска

нота на стълбицата към най-горната нота чрез малки интервали, и надолу по същия начин. Е, сега кажете ми: какъв вид сладост или мекота на мелодията може да произлезе от това? Би било аналогично да трябва при говоренето да процедуриаш, като от която и буква на азбуката да започнеш, да преминеш през всички букви, които остават в нейната поредица, без да пропуснеш нито една. Как по този начин бихме могли да изразяваме идеи?

Някой би могъл да твърди, че е легитимно да се отклоним от поредицата и да я подхванем отново на октава, квинта или кварта. Ако това бе така, диастемата и големите интервали биха били също легитимни. Ако не само споменатите интервали, но също така и тритоните – които тези композитори са използвали, макар че са дисонантни – са легитимни, не виждам защо такива по-малки интервали като дитона и семидитона, консонанси, чийто пропорции се намират в сонорните числа, не трябва да бъдат позволени в която и да е част на една пиеса. Тъй като няма противоположно основание, можем да твърдим, че ако големите *diastemata* са легитимни в диатоничния род, споменатите други също трябва да бъдат такива. Нито че употребата им предотвратява родеят да бъде диатоничен, и не само това, но и просто диатоничен, несмесен с друг род. Това никога не се случва с другите два рода. Защото всеки път, когато композиторите процедурат чрез голям цял тон, те употребяват интервал, който е собствено диатоничен. Следователно в резултат се появяват родове, които могат да бъдат наречени смесени.

Това, което казах относно един род по отношение на диастематичните прогресии чрез големи интервали, се прилага също така и към другите. Когато чуваме в една диатонична композиция мелодична степен на малък семитон или диез, ние можем да наречем мелодията смесена и дори хроматична. Но нека бъдем предпазливи. Въпреки че една собствено диатонична мелодия се движи възходя-

що със семитон и два цели тона чрез тетрахорд, а хроматичната се движи с голям и малък семитон и след това с трихемитон, а една енхармонична се движи чрез два диеза и един дитон (и обратното при слизване), въпреки това много от големите диастематични интервали са общи за всички родове. Интервалите, които остават свойствени за определен род са: големият цял тон за диатоничния, малкият семитон за хроматичния и диезът за енхармоничния, както опитът на всеки ще докаже.

В заключение, нека да анализираме валидността на тези твърдения: [1] в тази пиеса се пее мажорна терца без интервениращ звук; следователно е енхармонична. [2] Тук има минорна терца; следователно е хроматична. Ако тези твърдения са истинни, те би трябвало да са били валидни още преди последните два рода да са били изнамерени, когато само диатоничният е бил употребяван, а хроматичният семитон и диезът не са се използвали. Още старите са употребявали интервалите мажорна и минорна терца без интервениращи звуци, а това е сигурно доказано от дадените по-горе основания. Следователно за всички, които имат макар и слаби познания за музиката, ще бъде ясно колко малко логика има в тези твърдения.

ГЛАВА 76

*Там, където в композицията не се чува
никаква промяна на мелодичния стил,
там няма никаква промяна на рода*

Видяхме, че промени в рода се предизвикват не от въвеждане на мажорна или минорна терци, подразделени или цялостни, а посредством мелодична прогресия чрез свойствените за определени родове интервали. Остава да се отбележи, че промяната от род в род е придружена и от промяна в мелодичния стил, както промяната на лада се състои в мелодично променяне от един вид октава или сис-

тема в друга, или от промяна в каденците. Следователно ако чувам същия мелодичен стил в една пиеса, чиито партии се развиват посредством система на дитон или семидитон, който (стил, Я. К.) чувам и в друга (пиеса, Я. К.), чиито партии процедурат чрез диастема на същите интервали, и ако моето ухо се въздейства по същия начин и от двете, не виждам как може да съществува голяма разлика между двете композиции. Затова казвам, че не може да има разлика в рода между композиции, които не звучат различно в мелодичния език, точно както не може да има разлика в лага между композиции, които не се различават в своите мелодични прогресии и каденци. Обратно, може да се приеме, че има разлика в рода, когато в мелодичния стил се чува забележимо отклонение, с подходящо пригодени към него ритъм и думи. Сега нямам предвид този вид разлика в мелодията, който наблюдаваме между един лаг и друг, както между първия и третия, защото подобно разнообразие си остава в диатоничния род. Имам предвид по-скоро такава разлика в мелодичния стил, която изцяло го разграничава от този в диатоничните композиции. Използвани по начина на старите, придружавани от характерен метрум, такива мелодии биха развълнували ухото по специфичен начин в сравнение с обичайно чуваните и биха разкрили различието в стила. Дали такова различие действително се чува в онези съвременни хроматични композиции, които те наричат прости, оставям на опитните в музикалното изкуство и наука сами да решат.

ГЛАВА 77

Ползата от тези два рода и как те могат да бъдат употребени с добър ефект

По-горе казах, че последните два рода не биха могли да се използват просто, без да бъдат смесени с диатониката. Не смятам че греша, казвайки това, тъй като не съм намерил нито един

гръцки или латински автор, който да твърди, че всеки друг род, освен диатониката, е бил или може да бъде употребен отделно, както показах. Боеций потвърждава в четвъртата глава на своята четвърта книга за музиката, където поставя разряда на лидийския лаг в простия³¹⁰ диатоничен род, макар че не предлага демонстрации за другите родове; а в началото на петата глава го преценява не само като по-прост, но и като принца на всичките други родове. В този разред – да го потвърдя чрез примера, за който споменах – той поставя четири минорни терци без интервениращи степени. Освен това в третата глава пише знаците на този лаг във всичките три рода, сведени до един, отлагайки за друго време и за друго по-подходящо място демонстрацията на другите лагове. Все още не съм открил пример на другите родове, употребени просто. Птолемей, в Глава 15 от своята втора книга върху музиката представя примери на лагове в други родове, но никога несмесени, както всеки може да види.

Имах желание да заявя това, защото едно е да пишеш интервалите на един род като поредица от височини, а друго е да кажеш, че в този род те могат да бъдат употребени просто и с добър ефект. Съществуват много неща, които в простото им състояние не са добри, но които стават добри и имат възхитителен ефект, когато се комбинират с други неща. Един пример е брашното. Само, то трудно може да се яде с удоволствие или да бъде добро за нас, но смесено с други неща и подходящо използвано, като част от хляба и други сладкиши, е много приятно за хората. Същото може да се каже и за последните два рода. Самостоятелно те са недостатъчни, за да очароват ухото. Но придружени от диатониката и подходящо употребени в една композиция, са от голяма полза и удобство. Ще стане ясно от това, което ще кажа.

Първото предимство е това: комбинирайки техните степени с диатоничните, можем да употребим свършените хармо-

нии и в същото време да постигнем чрез степените на тези родове много имперфектни консонанси, мажорни или минорни, в много места на диатоничната скала, където те обикновено липсват, което е ясно за всеки с опит в композирането. Понякога тези степени са желани, за да се създаде хармония, съответна на веселите или тъжни думи. Освен това, посредством степените на тези родове можем да транспонираме лаговете в по-високи или по-ниски регистри. Такива транспозиции са много необходими на органистите в капелите, които трябва от време на време да преместват лада от един регистър в друг, съгласно наличните гласове, а то не може да се направи без помощта на тези степени. Макар че степените често се използват при такива случаи, от това не следва, че те не са третираны диатонично. Когато процедурираме тъй както е описано, те дават най-голямо удоволствие и наслада на всички, които слушат. От друга страна, слушателите са много отегчени, а сетивата им раздразнени от неподходящата употреба на тези степени без ред и правило. Когато една степен е много често замествана от друга, възниква ситуация, за каквато Хораций говори.

*Citharoedus ridetur, chorda qui semper oberrat eadem.*³¹¹

Нека никои не се изненадва от твърдението ми, че употребяваме степените от тези родове, докато процедурираме по описания начин. В действителност ние употребяваме техните степени, но не самите родове. Използваме частите, но не цялото. Както ще видим по-късно, родът, използван като цяло, не дава добър ефект, но неговите части дават. И то само когато степените, индикирани с алтерационните знаци \flat , \sharp и \times се използват рядко. Те трябва обаче да бъдат използвани по описания по-горе начин.

Ако понякога попаднем на пиеса изцяло без такива знаци, можем уверено да кажем, че нейните прогресии са изключително ди-

тонични. Но за пиеса, която включва знаци като \flat и \sharp , бихме казали, че нейните прогресии са хроматични, смесени с диатоника. Ако, накрая, попаднем на пиеса, включваща степен, която нито е диатонична, нито хроматична, можем да я наречем енхармонична, стига такава една степен да може да се обозначи с енхармоничния знак, който е \times , и големият семитон да е делим на две части. Такава степен ще бъде сред онези, които се намират в демонстрираната по-горе трета поредица и тогава можем да кажем, че такава пиеса прогресира чрез степени и от трите рода.

Такава една микстура може да бъде изпълнена по много начини, съгласно желанията на композитора или изпълнителя. При всички случаи, лагът е транспониран нагоре или надолу от естествените му степени в диатоничния род и за композицията тогава се казва, че трябва да се изпее в *musica ficta*. Първият начин да се направи това – игнорирайки слабо употребяваните методи – е пиесата да се развива със степени, маркирани със знака \flat още в самото начало [т.е. в ключовата сигнатура], което дава в резултат транспозиция надолу на цял тон. Примери са петгласният мотет „*Verbum iniquum et dolosum*“ от испанеца Моралес³¹² и много красивият, изкусен шестгласен мотет „*Aspice domine*“ от Агриан [Willaert]³¹³. Вторият начин е да се използват степените, маркирани със знака \sharp , също в началото. Тогава лагът е транспониран на цял тон нагоре. И в двата метода понякога се прибегва до енхармоничните степени, за да се реализират желаните имперфектни мажорни и минорни консонанси. Макар че тези степени се срещат рядко, когато те се включат, ефектът, произведен от употребата на двата рода, е прекрасен. Повтарям, че ние не употребяваме целия род, а само част от него, няколко степени, смесени разбира се с диатоничния род, чийто характерни степени – целите тонове и големите семитонове – си остават основата на композицията, както всеки може да види.

ГЛАВА 78

Причината, поради която хроматични композиции от някои съвременници имат лош ефект

Отговорихме достатъчно на онези, които настояват, че композираме в хроматичен и енхармоничен род, докато всъщност използваме само някои степени от тези родове. В действителност едно е да използваш един род, а друго – да използваш само степени от него. В единия случай използваме цялото, а в другия – само части. Употребата на степени или дори на интервал, стига да е хармонична, може да бъде допусната, тъй като ефектът им е добър; това именно обуславя употребата на частите. Не е легитимно обаче да се използва цялото, т.е. всички степени на даден род и всички негови интервали. Това води до лош ефект. Апелирам за употребата в мелодичните линии на партията на композицията на всички степени и интервали, които музикантът счита да са част от един род и от който друг. От друга страна, да се използват степени от един род, означава към мелодичните линии на диатонични композиции да се приспособят части от него, процедирайки с интервали, срещани или възможни в диатоничния род. Мнозина са го постигали успешно. Изключени от тази употреба обаче са собствените степени на хроматичния и енхармоничния род, малкият семитон и диезът.

Някои казват, че тъй като употребата на хроматични степени – ако не на самия род – води до възхитителни ефекти, то употребата на чистия род би увеличила красотата на мелодията. На тях отговарям каквото вече казах: простите хроматичен и енхармоничен родове не могат да бъдат използвани. Даже ако биха могли да бъдат използвани, бих отговорил, че не е непременно вярно да се настоява, че ако частите подхождат на целта, цялото ще

има даже по-добър ефект. Действително е заблуда, ако някой с разсъдък го твърди. Това може да бъде потвърдено в другите изкуства. Например в скулптурата само част от целия къс мрамор, с който скулпторът започва, се използва в статуята. След като го е отбрал, той употребява само части, които отговарят на целта му, премахвайки излишното и постигайки желаната цел. Не приема целия камък, а само тази част, която съответства на нуждите му. По подобен начин музикантите, считайки, че степени от хроматичния род подхождат много добре на целта, докато употребата на самите родове е много несполучлива, избира онези части, които служат, щото диатониката да стане по-красива и изящна. Защото чрез тях те водят диатониката към нейното съвършенство. Правят възможен в нея всякакъв вид хармонии: сладка, горчива или каквато е била желана. Особено вярно е това, когато композиторът с изискан вкус борава с консонансите. Следователно употребата на частите е обоснована и наистина необходима, но не така е с цялото. С помощта на хроматичните степени можем да постигнем добри звучни хармонии и да избегнем лошите взаимодействия в диатониката, такива като тритон, семидиапента и подобни интервали, които възникват при едновременно пеене, както вече съм показал. Без хроматиката биха се чули много груби хармонии и тронави (мелодични, Я. К.) линии. Въпреки че лошите взаимоотношения могат да бъдат избегнати и само с диатоничните степени, да се направи това обаче би било доста по-трудно. Особено когато се стремим, както всеки би трябвало, да разнообразяваме хармонията. Следва, че употребата на упоменатите степени ще направи лаговете по-сладки и по-гладки.

Не мога да подкрепя вярването, че старите са считали диатониката за по-суров и натурален род, отколкото останалите два, защото няма друго основание за това, освен че са наблюдавали как хроматичните степени мултиплицирали мелодичните средст-

ва и правели мелодията по-привлекателна. Оставайки само върху своите степени, диатониката била по-мъжествена и брутална. Мисля също, че хроматиката е била наречена сладострастна, мека и женствена, поради ефекта на смесване на нейните степени с тези на диатониката. Стигнал съм до това мнение благодарение на становището на Боеций, че една-единствена степен, поставена от *Timotheus* върху диатонично подреден гревен инструмент, е имала точно този ефект³¹⁴. Същото се е наблюдавало – така може да се прочете – когато *Terpander* е направил подобно нещо със същия инструмент³¹⁵. Причината може да бъде лесно разбрана: те не са употребили същинската хроматика, а само някоя степен от нея, за да украсят диатониката.

Струва ми се, че старите са преценявали енхармоничния род като труден, защото той и тогава трябва да е бил, както и сега, труден род за изпълнение на инструмент. За да се употребяват енхармоничните ноти върху нашите инструменти, се изисква един далеч по-вещ изпълнител, отколкото за диатониката и хроматиката. Енхармоничният род обаче е бил не по-малко труден и в други отношения, но за това ще говоря по-късно.

За да се върнем на темата, нека кажем, че употребата на частите е добра и удобна за композитора и че цялото, като оставим настрана неговото неудобство, лишава композицията от всичките ѝ хубости, защото въвежда определен брой твърде несъразмерни елементи, които са напълно нехармонични (помежду си, Я. К.) и не могат да доведат до добър ансамбъл. Някой може да твърди, че такива неща не се харесват не защото са лоши сами по себе си, а защото нашите уши не са привикнали към тях. Това е като да кажеш, че лошата, безвкусна храна ще изглежда по-вкусна, след като си я ял през дълъг период от време. Не вярвам, че някой, привикнал към по-лоша храна, ако вкуси друга, която е по-хубава, ще бъде неспособен да направи разликата между тях и да не признае, че

последната е много вкусна и приятна, докато първата е била лоша и не е доставяла удоволствие. По подобен начин, чувствам, че дори някой да е бил приучен към такива звуци, той би признал бедността им, след като чуе добре написана диатонична композиция.

И тъй като това, което казах, не изглежда неразумно, бих искал да проуча защо такива композиции звучат бедно. Трябва да бъде разбрано, че всяка неща, чиито части притежават това, което гърците са нарекли *συμμετρία* [симетрия], не може да не се хареса на сетивата. Защото сетивата се очароват от съразмерните обекти. Обратно, невъзможно е на сетивата да се хареса нещо, което не е съразмерно. Следователно диатоничният род не може да не се хареса на сетивата в най-висока степен, защото, както ще покажа, е пропорциониран. Обратно, тъй като частите на хроматичния и енхармоничния родове са диспропорционирани по отношение на цялото, за тях е невъзможно да доставят наслада на сетивата. Трябва да се отбележи, че този път казах *цялото* в смисъл на цялата композиция, т.е. с всичките партии обединени; а като партия имам предвид мелодичната линия на един от гласовете ѝ. Аналогично, под *цяло* имам предвид единичния консонанс, а под част – всеки интервал, съдържащ се в системата на този консонанс. След като това е разбрано, мога да кажа, че за диатониката е невъзможно да не доставя наслада, тъй като частите ѝ са в пропорция с нейната цялост дотолкова, доколкото в нейните части не се среща мелодичен интервал, който да не е сходен на консонанса, употребяван в контрапункта³¹⁶. Например обхватът на октавата, изпят от един глас³¹⁷, отговаря на този на октавата, когато е подредена в контрапункт между два гласа. Подобно на това, [мелодичният] квинтов интервал, изпят, е подобен на този, поставен [симултанно] в контрапункта. Същото би могло да се каже за квартата, за двете терци и двете сексти, за целия тон и за голе-

мия семитон. Техните пропорции са същите, независимо дали в контрапункт или изпети в партиите на (една) композиция.

Така че няма нужда да се учудвате, когато казвам, че диатоничният род може да има само добър ефект, а напротив, хроматичният има лош ефект, както и енхармоничният. Защото в последните два рода интервалите, употребени в контрапункта, нямат същите пропорции като тези, изпявани в партиите, и обратно. Интервалът на малкия семитон, изпят в хроматиката, не е пропорционален на този, употребен в контрапункта. Освен това този интервал не е действително поставен в контрапункта, защото би имал лош ефект, който е осезаем: дори синкопиран, той не може да се смеси с друг интервал, за да образува консонанс. Това е така, защото той представлява един от екмелите, за които говорих в Глава 4. Енхармоничният диез също принадлежи към тях и неговата пропорция е винаги чужда на употребяваните в контрапункта, не прилича на никой от тях и дори е по-далече от тях, отколкото е малкият семитон.

Следователно в контрапункта енхармоничният род е по-малко хармоничен, отколкото е хроматичният, защото даден род е толкова по-неприятен, колкото повече се отклонява от дадена пропорция. Мнозина наричат енхармоничния (род, Я. К.) „хармоничен“ и го считат за много добър род, тъй като употребен в комбинация с други родове, той може да има добър ефект, както показ. Все пак, както Psellus казва, *Δυσμελωδικώτατον μέντοι τό ἀρμονικόν, γένος τῆς μελωδίας ἐστὶ*³¹⁸, т.е. хармоничният род прави много лоша мелодия, независимо че някои мислят, че неговата хармония може да бъде използвана, макар и с голяма трудност. Истината е, че неговата мелодия е много лоша и че контрапунктично той има много лош ефект, тъй като, както съм казал, неговите мелодични и контрапунктични интервали не са в пропорция. Затова казвам, че в тези два рода контрапунктът и хармонията

никога не са добри. Хармонията се подобрява колкото повече се доближава към съответствията на пропорциите, за които говорихме по-рано.

ГЛАВА 79

Какво е било включвано при композирането в родове

В Част II³¹⁹ показвах как старите рецитирали своята музика и какво било включвано в композирането на техните мелодии – и това може да е достатъчно, за да позволи на читателя да сравнява съвременната и старата практика. Сега, за да не би нещо стойностно да остане неспоменато, искам да покажа известни неща, които старите са съблюдавали при композирането на мелодии в тези родове. Тогава ще можем да съдим дали съвременните привърженици на хроматизма са по-близо до истината или са се отклонили от правилния път.

Нека припомним каквото съм казал. Старите считали, че една песен е съставена от метрум, хармония и слова, и наричали тази комбинация мелодия. При композирането в родовете те са имали не само различни мелодии, но и различни метруми. Защото броят на стъпките в стиха се променя от един род в друг. Това става ясно при четенето на Плутарх за музиката. Говорейки за стъпките, употребени в енхармоничния род, той настоява, че е употребяван спондей³²⁰ и посочва това на много други места. По-късно, говорейки за енхармониката на Олимп, той припомня ролята на пеона и трохея при композирането в този род³²¹.

Старите следвали тази практика и при другите родове, както при енхармоничния род, нещо което може да се научи от Боеций в Глава 3 на неговата четвърта книга върху музиката, където, да го кажа накратко, казва, че старите са измислили определени знаци, които да пишат в песните си на мястото на пълните

имена на степените. Когато са искали да напишат мелодия върху поетичен текст, разпределяли тези знаци съобразно родовете и лаговете и ги използвали за целите на краткостта. Така успявали да записват не само гумите на стиха, но и мелодията.

Плутарх казва по-късно, че първите *потоi* (*leggi*), изпети със (съпровод на, Я. К.) струнни инструменти, са били смесвани със стихове, в които била пята дитирамбична гума³²¹. Тя била съставена от няколко гуми, като тази: *σελαενονεοάεια*, написана от Платон в *Cratylus*. Тя се състои от три гуми: *σέλας*, означаващо „светло“, *νέον*, означаващо „ново“ и *ένον*, означаващо „старо“. Това, казва той, би била подходяща гума за луната, тъй като тя постоянно се променя в светлината си и се самообновява³²³. Аристофан обилно използва такива гуми в комедиите; и може би това са тези, които Хораций нарича *sesquipedalia*³²⁴.

Дитирамбичното словосъчетание се е съдържало по-често в някои бързи стъпки, отколкото в други стъпки. От тези стъпки на стиха е произлязъл тактът на мелодията. Мелодията се е състояла от определен лаг (*modo*) или *aria di cantare*, както бихме казали, такива като ариите, върху които сега пеem сонетите или *canzoni* на Петрарка и *ритите* на Ариосто. Тези арии не могат да бъдат променяни или превръщани в нещо различно от техния определен метрум, защото биха раздразнили ухото, както ние бихме били разстроени, ако дори леко се промени метрумът на един танц.

Виждаме ясно, че при композирането в родове се включва метрумът, тъй като той се е съдържал в стиха, но не метрумът в общ смисъл, а точно този или онзи метрум, т.е. тази или онази стъпка: дактил, спондей, трохей и други подобни. Така че явно е, че старите са използвали в тези родове определен стих, но не е възможно да се твърди със сигурност точно кой вид е бил този стих. Също така нямаме познания върху техните лагове или мелодии за пеене, защото, доколкото знам, никой не е оставил нещо

написано. Нито сме научили дали старите са пеели многогласно в ансамбъл, както ние правим. По-скоро старата практика е била да се пее солово, в съпровод на инструмент. Евреите са правели същото. За това свидетелстват Josephus³²⁵ и Свети Йероним³²⁶, които твърдят, че в старите времена свещените псалми са били изпявани от един глас с орган.

Моето твърдо убеждение е, че някои струни на техните инструменти са били настроени в октави, квинти и кварта, както много от тези, които съм виждал и слушал, а хармонията, която е извираща от тези струни, е била продължителна [in continuo] и без паузи. Освен това те импровизирали друга партия с по-високите струни. Нещото, което ме кара да вярвам в това, е, че до нас са достигнали много стари инструменти, конструирани по този начин и на които е свирено така. Един от тях е наречен от тоscanците *sinfonia*; някои казват, че това е древната лира. Вероятно Ottomarius Luscinius е бил на това мнение, защото го нарича лира в Книга първа *Misurgia*³²⁷. Може би тъкмо нея Хораций увековечава, когато казва:

Ut gratas inter mensas symphonia discors³²⁸.

Друг квадратен кух инструмент със струни, настроени на споменатите консонанси, се нарича *altobasso* във Венеция. Ето как се е използвал: докато изпълнителят поддържа метрума чрез дърпане на струните с пръчица, държана в едната ръка, в другата ръка е държал флейта и е свирел своя мелодия. Такова изпълнение не е било ограничено само при струнните инструменти, то е могло да бъде наблюдавано и при духовите. В Тоскана има инструмент, наречен *cornamusa*, на който могат да бъдат свирени два или три непрекъснати звука, настроени в консонанс. Тези звуци излизат от две или три басови свирки, но днес може да се чуе само единична свирка. Над баса звучи мелодия, свирена на дискантова³²⁹ тръба, използвана за да се чува, която макар че не всеки момент звучи в

настройка с баса, в края и при определени каденци е хармонизирана точно. Такъв е обичаят при всички подобни инструменти, а е и практика, когато групи от военни и флотски тромпети свирят заедно. Докато много от тях звучат продължително, други свирят мелодия, варирана по характерен начин, която дава сигнала за битката или свири сбор. Всичко това ме навежда на мисълта, че тези тръби, наричани от старите „десни“ и „леви“, които са употребявали, както вече казах, в комедиите, са се съгласували по този начин.

Старите органи също са били конструирани по подобен начин, защото не са били направени като съвременните органи. Базирам това върху свидетелстването на най-известния строител на такива инструменти, Маестро Vincenzo Colombi от Casalmaggiore, който ми каза във Венеция, че преди много години в Пиемонт, близо до Турино, е намерил един много стар орган. Бил е без тръби, напълно изгнил и разрушен. Лявата, басовата част на клавиатурата е имала толкова широки клавиши, че дори една огромна ръка трудно би обхванала пет клавиша. Но размерът на клавишите постепенно е намалявал в посока към десния или дискантовия регистър. Поради това той твърдеше, че този инструмент сигурно не е можел да бъде настройван по начина на нашите съвременни инструменти. Има много други струнни и духови инструменти, конструирани така, че на тях да се свири по този начин. Но за да не се разпростирам, ще изоставя темата.

Роговете следователно се състоят от мелодия, метрум и слова. Не всеки вид стих или стъпка са били включени в дадена тяхна композиция, а само един определен метрум. По този начин са практикували роговете и това не е било трудно или невъзможно за тях, защото са могли да озвучат всеки желан интервал в мелодиите, без да засягат непоносимо ухото. Защото не са писали като нас контрапункт, а са използвали прост вид хармония, както видяхме.

ГЛАВА 80

Едно опровержение на становищата на хроматиците

И накрая, хроматиците са на мнението, че всеки интервал, какъвто и да бил той, е възможно да бъде изнят, дори и ако порцията му не се открива сред хармоничните числа. Ето как те се обосновават. Гласът е способен да образува всякакъв интервал и е необходимо да се имитира обичайният говор при представянето на гумите, както ораторите правят и трябва да го правят. Следователно не е несвойствено да се използват всички тези интервали, за да се изразят идеите, които се съдържат в гумите, със същите акценти и други ефекти, които използваме в разговор, така че музиката да може да предизвиква афекти.

Отговарям, че това всъщност е неуместно. Едно нещо е да говориш нормално, а друго да говориш, пеейки. Те казват, че трябва да имитираме ораторите, ако нашата музика трябва да предизвиква въздействия. Все пак досега не съм чул нито един оратор да използва странните, сурови интервали, употребявани от тези хроматици. Ако ораторите ги бяха употребявали, не виждам как биха могли да завладяят ума на един съдия и да го убедят в тяхната гледна точка, каквато е целта им – по-скоро би се случило обратното. Такива неща би било възможно да се включат удобно в един глас от композицията, където тези акценти, подходящо използвани, биха имали добър ефект. Ако обаче този глас се комбинира с другите, резултатът би принудил човек да си запуши ушите.

Тяхното твърдение, че всички интервали могат и трябва да бъдат използвани, тъй като гласът може да изпее всеки един от тях, също не е валидно. Със същата сила може да се каже, че тъй като човекът е способен и на добро, и на зло, оправдано е за него да извършва всякаква низост и да действа противно на добрите оби-

чаи и против всичко, което е правилно и справедливо. Сигурно старите никога не са имали злобредни становища, нито са си позволявали такава самонадеяна свобода като жертването на всичко добро в музиката. По-скоро биха се стремили да намалят лошото и да увеличат доброто и дори да го подобрят. Представата им за такава свобода може би е взета от това, което принцът на старите музиканти Птолемей, е писал срещу Аристоксен, Дигим и Ератостен. Той не само не възхвалявал, но осъждал някои от техните подразделяния на тетрахорда, защото те включвали интервали с пропорции извън суперпартикуларния рог³³⁰. Ако той така строго е критикувал старите за тетрахорда, извън който те не правели контрапункт, колко повече би упрекнал Птолемей тези съвременници, ако би видял композициите им. Нарушения и диспропорционални интервали се срещат не само в една партия, но понякога във всичките партии едновременно. Сигурно като човек с голям авторитет и като добър учител, не би си хабил думите за тях; просто би ги наказал, както арогантността им заслужава.

Те казват също, че трябва да бъдат използвани всички степени, налични върху един инструмент, защото те не са там напразно. Има нещо вярно: това, което не е употребено, не служи на целта. Но употребата трябва да бъде разумна и целесъобразна, тъй като неразумната и лишена от смисъл употреба е лоша употреба. Ако всеки възможен интервал на един инструмент трябва да бъде използван – а в някои случаи количеството им е много голямо – защо да не може също така да се каже, че всеки от тези интервали би бил делим на две части, а получените в резултат на разделянето интервали биха били също разделими, и така до безкрайност. Тази мултипликация на възможните звуци, казват те, ще позволи изразяването на всеки нюанс чрез всеки вид тон. Колко е смешно това, ще оставя да реши всеки, който може да разсъждава. Въпреки че върху един инструмент са възможни много степени и интерва-

ли, те не трябва да бъдат използвани без цел или ако не са изисквани от композицията или лада. Да се използва нещо без нужда или цел е наистина безплодно и показателно за липсата на благоразумие, без да споменаваме гразненето, което причинява на засяганите сетива.

Наистина, има мнозина, които не се смущават при слушането на фантастични нови неща, били те добри или лоши, но познавачите на ценното и доброто не могат да понесат това, което е лошо. От друга страна, има такива, които, подлъгани от мнението на мнозина, и като им липсва самостоятелната оценка, се вслушват в думите на неколцина с авторитет малко по-голям от техния собствен и повтарят след тях: това е добро, това е лошо. Ако на тези хора се покаже истината, те скоро биха променили схващанията си. Те са като хората, които не познават скъпоценните камъни и които, ако им се представи красив фалшификат и им се каже, че той е истински, ще го оценят високо. Те мислят, че всички камъни струват много пари и не разпознават истинската стойност на това, което виждат. Един не толкова красив, но добър скъпоценен камък не се оценява толкова високо от тях, но когато им се каже, че първият е фалшив, а вторият е истински, мненията им бързо се променят.

Казах всичко това за онези, които не могат да видят разликата между бълхата и слона, за да ги накарам да проумеят, че нищо добро не може да бъде осъществено извън нашия (диатоничен, Я. К.) род, използван, както сме се приучили, с хроматични и енхармонични степени там, където е подходящо. Само ако се върнем към практиката на старите и координираме метрум, мелодия и гуми, можем да използваме тези родове и другояче. Тази техника бе обяснена в Глава 7 на Част II. Ако би бил възможен някакъв друг начин, за да се използват родовете по-добре, отколкото чрез нашите начини, сигурно през всичките години, в които е съществувала

музиката след изоставянето на последните два рода, някоя изобретателна личност щеше да използва поне единия от тях. Защото съм чувал, че мнозина са пропилили години върху това и все още не са успели да намерят нещо удовлетворително.

Наистина би било трагично, ако красивото в музиката се оставя настрана, а се запазва по-малко хубавото. Но не е за вярване това да стане, защото в другите изкуства и науки, които са изпълнени с много разсъждения, но са от малка полза, доброто винаги е надживявало, докато лошото е било изоставяно като безполезно. Този според мен е пътят, по който ще се развива музиката.

Надявам се някой ден да видя тази наука така установена и свършена, че да няма човек, който да би желал повече от това, което е действително в употреба. Казвам го, защото не смятам, че сега тя е в свършеното състояние, каквото би могла да достигне. Не мога да го опиша, но мога да си го представя. Би станало тогава, когато музиката се обземе от някакъв благороден дух, чиято цел няма да бъде напредъкът в занаята, а честта и безсмъртната слава. Ще ги постигнем в нашата наука след работа за издигането ѝ до висините, които подсказвах.

БЕЛЕЖКИ И КОМЕНТАРИ:

¹ Тук дължа да отбележа, че превода направих по английския превод на Г. Марко и К. Палиска (вж. Gioseffo Zarlino: *The Art of Counterpoint*, translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca, Yale University Press, New Haven and London, 1968). Дватама преводачи уточняват, че за основа на английския превод е послужило първото издание на *Le Istitutioni harmoniche*, публикувано от Царлино във Венеция през 1558 г., като в английския текст са въведени по-пълните заглавия от изданието от 1573 г., които изясняват какво илюстрират музикалните примери. Номерирането на примерите и знаците е направено от Марко и Палиска, техни са и тактовите черти между петолинията, точкуваните тактови черти в петолинията и хроматичните знаци над петолинията. В английския превод са запазени оригиналните нотни стойности, за да съответстват на наменуваните в текста. По същите причини са избегнати лигатурите над такта. Искам да представя, като основна характеристика на английския превод, обосновката на двамата автори по предприетото от тях осъвременяване на текста на Царлино. „Царлино винаги успява да изрази това, което иска да каже. Неговата проза понякога е елегантна, много по-често - рутинна и рядко е осезаемо ъгловата. За неговото време италианският му стил не е нито най-ясният, нито най-неясният. Няма достатъчно достойнства като стил, за да си струва той да се запази при превода. Ако буквално се преведат неговите дълги фрази, излишната употреба на (граматически, Я. К.) съюзи, както и архаични термини, за англоезичния читател биха се създали същите препятствия, които затрудняват и съвременния италианоезичен читател, който започва да чете Царлино. Следователно неговата проза бе модернизирвана тук чрез разделяне на дългите абзаци и фрази, пропускане на ненужните съюзи и части на речта и превеждането на техническите термини на език, който лесно да бъде разбран от изучаващия музикална теория. Но нито веднъж твърденията му не са били съществено променени. Специалните ситуации са обяснени в бележки под линия.“ Тъй като, от една страна, коментирам (респ. разширявам като обем) някои от бележките на Марко и Палиска, а, от друга страна, правя голям брой собствени бележки и коментари, пренесох всички тези ремарки в края на текста, за да стои трудът на Царлино възможно по-цялостно, без да се „затрупват“ страниците с бележки.

Труден бе изборът ми на най-добрия вариант на български превод на заглавието *Le Istituzioni harmoniche*. Да вземем първата от двете съставляващи го думи („*Le Istituzioni*“). В съвременния италиански език думата *istituzione* означава „учредяване, основаване“, както и „институт, учреждение“ (вж. *Италианско-български речник*, Велико Търново, Габеров, 2002). На латински език „*institutio, onis*“ означава „уреждане, устройство“, „начин на постъпване, обичай“, „учение“ (вж. Войнов, М., Милев, А.: *Латинско-български речник*, 4-о, Наука и изкуство, София, 1990). Руският превод на заглавието е „*Установления гармония*“. Думата „установление“ в руския език има всички произтичащи от глаголите „установить“ и „устанавливать“ значения („да се постави по надлежен начин“, „да се определи, назначи, утвърди, въведе в действие“, „да се устрои, да се осъществи“, „да се докаже, да се изясни, да се разкрие (напр. истината)“ и др.; освен тези значения, „установление“ има и смисъла на „закон“, както и на „устав“ (остаряла форма), вж. Ожегов, С. И. *Словарь русского языка*, издание десятое стереотипное, Издательство Советская энциклопедия, Москва, 1973). На български език преводът би могъл също да бъде „Установяване(то) (на хармонията“ - но „хармония“ в смисъл на съзвучаването при контрапунктиране), както и „конституиране(то)“, „строене(то)“, „строеж(ът)“, „построяване(то)“, „изграждане(то)“, „организация(та)“, „организиране(то)“, „основаване(то)“, „закони(те)“, „принципи(те)“, „система(та)“... Дотук с първата дума от заглавието. Сега малко за втората дума в заглавието на Царлино - „*harmoniche*“. Царлино всъщност уточнява в заглавната страница на този трети том (от четиритомния трактат *Le Istitutione harmoniche*), че той е „относно втората част на музиката, наречена практическа, която е изкуството на контрапункта“. Иначе казано, трактатът запознава с това как се композира. За да не се разпростирам, ще отбележа накратко, че и век след Царлино, т.е. и през седемнадесетото столетие, а и след това, в музикалната теория и практика биват използвани като синоними термините *contrapunctus*, *compositio* и *armonia*, постепенно обособявайки (и изяснявайки), вече компаративно-диференциално, термините (и свързаните с тях представи за) „контрапункт“, „хармония“ и „композиция“, натоварвайки ги семантично съобразно време и място (школа, автор, творба...). Така че преводът на думата „*harmoniche*“ би могъл да бъде както „на хармонията“, така и „на контрапунктирането“, или „на композицията/композирането“. Постепенно редуцирах, като най-добри, преводните варианти „изграждането“, или „законите“, или „принципите“ на „хармонията“ (повтарям: в смисъл на „благозвучността“, в аспекта на контрапунктичната

практика на Виларт и Царлино, а не на тоналната акордука например). Спрях се на първия от тези варианти.

² Използваната в английския превод дума е „accommodated“, която може да се преведе и като „акомодиран“, и като „приспособен“, и като „пригоден“, и като „съгласуван“, и пр. - и всички тези варианти имат своите „положителни“ и „отрицателни“, повече или по-малко подходящи и неподходящи семантични нюанси (все пак, в случая избирам „пригоден“). В работата ми над българския превод имаше огромен брой подобни ситуации. Бел. Я. К.

³ В книжовния български език съществуват и „хармоничен“, и „хармонически“. Макар че втората носи руски привкус, избирам я в нюанса ѝ на техническа характеристика, докато „хармоничен“ бих използвал в посока на оценъчност, качество, естетическа стойност.

⁴ „Harmonia propria [...] е композиция или смесица от високи и ниски звуци, медуирани или не [чрез други звуци], които се възприемат от слуха меко. Този вид хармония произтича от партиите на вокалната композиция, тъй като те се развиват съгласувано от началото до края и имат силата да възбудят съзнанието към различни чувства. Възниква не само от консонанси, но също така и от дисонанси; защото добрите музиканти влагат в хармониите си всякакви усилия, за да направят дисонансите съгласувани и да бъдат консонантни (sic!, Я. К.) с чудесен ефект. Следователно можем да разглеждаме същинската хармония в два аспекта: свършена и несвършена. Свършената е тази, в която много партии пеят заедно в композицията по такъв начин, че външните гласове са медуирани от други; а несвършената е тази, в която пеят заедно само два гласа, без да са от някаква друга партия.

Harmonia propria, несъщинската хармония, е по-добре да се нарече хармоничен консонанс, отколкото хармония, защото тя не съдържа никакво движение на партия (modulatione), въпреки факта, че външните звуци са медуирани. Този вид хармония няма силата да възбужда съзнанието към различни чувства, както го прави същинската хармония, съставена от много несъщински хармонии.“ (Част II, Глава 12)“.

Ще подчертая (Я.К.), че в последното изречение преводът би трябвало да е буквално „страсти“, а не „чувства“. Но, в контекста на музикалната теория - и в частност на старата - тази дума (страсти) стеснява зоната на семантичната си натовареност, защото се свързва с Евангелието, с последната седмица от живота на Христос (Страстната седмица), респ. с пасионите и т.н. Затова превеждам с „чувства“, поради по-широката смислова зона. Бел. Я. К.

- ⁵ Да, но звука не можеш да го видиш, т.е. чуеш на хартията, а си го представяш, благодарение на писмения белез, т.е. точката или нотата. Терминът „контрапункт“ репрезентира именно писмения белез точка; Царлино предлага термин, който би могло да наречем „по-директен“, тъй като репрезентира направо звуковото явление, по подразбиране представено чрез писмения белез. В крайна сметка като че ли е едно и също. Бел. Я. К.
- ⁶ Това, което ние наричаме (и изучаваме като) „контрапункт от вида нота срещу нота“. Да припомним основните изисквания и правила: кантус фирмус и контрапункт са в цели ноти, използват се само консонанси (квартата при двуглас - или при по-голям брой гласове, заключена между най-ниския глас и по-горен - се третира като дисонанс); не се допускат явните и скрити октавови и квинтови паралелизми (т.е. в октава или в квинта се влиза само чрез противоположно или странично движение; встъпването в право, респ. паралелно движение е грешно); унисонът е допустим само в началото и в края. Бел. Я. К.
- ⁷ *Tempus* е схемата на времевото измерване (т.е. „оразмеряване“, Я. К.), което определя броя на семибревите в една брева. Бел. амер. изд. Много добра, като съотношение между краткост и на текста и пълнота на съдържанието, включено в него, е трактовката на термина в съответната статия в *Музикален терминологичен речник* със съставител Св. Четриков (София, Науки и изкуство, 1969, с. 329). Предлаганата там информация е, че латинският термин *tempus* е използван в средновековието в смисъла на определена част от времето, мярка единица за трайност, първоначално олицетворявана от бревата. Вече от XIV век разграничават 2 вида темпус: *perfectum* (с кръгъл знак О, при който бревата съдържат 3 семибреви) и *imperfectum* (2 семибреви, с полукръгъл знак С, от който произлиза знакът на размера 4/4).
- ⁸ Мястото и ролята на Гвидо в историята и еволюцията на западноевропейската музикална култура е известно, Я.К.
- Какво се разбира под „*Интродукция*“ („*Introduttore*“) на Гвидо, може да се установи чрез кореспонденция на Царлино с Giovanni Vincenzo Pinelli в Падуа. Чрез кореспонденцията си Пинели се стреми да добие пълно и точно копие на писанията на Гвидо от Арецо върху музиката. С писмо, датирано Венеция, 30 октомври 1579, Царлино изпраща на Пинели своето копие на „*Introduttore di Guidone*“, посочвайки, че то е неточно и непълно, особено песента *Gliscunt corda meis hominum mollita cemenis*, която, казва той, „е много дълга и съдържа цялото музикално изкуство от неговото време“ (Milan, Biblioteca Ambrosiana, MS R 119 sup., fol. 174).

Пинели помолил Girolamo Mei да сравни копието на Царлино с това на Меу. Меу съобщава, че неговото копие на „*L'Introduttorio di Guidone*“ започва: „*Temporibus nostris...*“ и свършва със „*sed solis philosophis et peroptimus est*“, след което следват латински стихове. Меу съпоставя копието на Царлино със своето собствено и връща на Пинели копието на Царлино с корекции чрез Latino Latini (писмо на Меу до Пинели, Рим, 25 март 1580 /Milano, Ambrosiana, MS S 105 sup., fol. 192/). Пинели тогава препраща коригираното от Меу копие на Царлино и то се съхранява в Милано (Ambrosiana, MS D 455 inf. Вж. неговото описание в Josef Smits van Waesberghe, ed., *Guidonis Aretini Micrologus*, Rome, 1955, с. 43-44). От него е възможно да се реконструира, че Царлино е разбирал „*Introduttorio*“ като *Prologus in Antiphonarium* от Гвуго, включващ материала, намерен на следващите страници от Martin Gerbert, ed., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (3 vols. St. Blasius, 1784), 2, 25-50. Включва писмото до монаха Michaelis, *De ignoto cantu*, което съдържа изложение на метода на солмизацията посредством добре познатите срички, споменати от Царлино. Бел. амер. изд.

⁹ Proprieta, от латинската дума proprietas. Бел. амер. изд.

¹⁰ Глава 30. Бел. амер. изд.

¹¹ Би трябвало да се формулира „или равни на“. Бел. Я. К.

¹² В своите разработки, Царлино намира основна опора в теоретическото наследство на Боеций. Затова ще отдели малко място, за да припомним цялостно, макар и накратко, най-важното за Аниций Манлий Боеций, този толкова значим римски философ, държавник и поет (ок. 480 – ок. 524 сл. Хр.), убит по заповед на готския крал Теодорих, при когото служел като министър. Автор е на „*Философско утешение*“. По *Български енциклопедичен речник*, Габеров, 1999-2000 и *Българска енциклопедия*, София, Българска академия на науките, Българска енциклопедия, Книгоиздателска къща Труд, 1999. По ирония на събата, Теодорих, тогава владетел на Италия, привлякъл на работа в своя двор Боеций заради неговата впечатляваща ерудираност както в посока на практика, така и на теория. Трудовете на Боеций могат да се класифицират в 5 дяла (погледнато хронологически): дидактически трактати и трактата по математически дисциплини; трудове в областта на логиката, основно преводи и коментари върху Аристотел, Цицерон и Порфирий; теологични разработки, изясняващи по пътя на философията ортодоксалното християнско учение; *Философско утешение*, вече чисто философски трактат, написан в затвора. Боеций разглежда четирите математически дисциплини на античността: аритметиката, музиката, геометрията и астрономията, т.н. Quadrivium, четворният път към опознаването на „същнос-

тите“, незасегнати от материалната субстанция. От четирите труга, третиращи тези дисциплини, е запазен в цялост само *De institutione arithmetica*, както и по-голямата част от *De institutione musica*. За това, че Боеций наистина е завършил всичките четири трактата, се съди по твърдения на съвременни му и по-късни автори. За Боеций музиката заема важно място в Квадривиума, тъй като се отнася и до морала, и до чистото познание. И тъй като човешкото поведение може да бъде повлияно от музиката, е много важно да се разбират и контролират нейните елементи. Нещо повече: музиката е всеобхватна сила в универсума (т.н. *musica mundana*) и засяга както душата и цялото тяло на човека, така и отделните му части (т.н. *musica humana*). Също така, музиката е присъща и на някои инструменти (т.н. *musica instrumentalis*). За да бъде опозната, музиката трябва да бъде възприета по пътя на количественото изразяване, т.е. чрез представянето ѝ (на нейните елементи) като числа (респ. числови съотношения). Боеций представя система на числови съотношения, т.е. пропорции (*numerus ad aliquid*) – отпук и консонансите и дисонансите, съгласно по-голямата или по-малка простота на математическите съотношения (пропорции) на всеки интервал. Практически, тази система на математическо обяснение и доказване на характера на звучене се демонстрира чрез монохорда, на който може *de facto* да се провери и демонстрира теоретичната концепция на математическите пропорции. Една много показателна дефиниция: Боеций счита, че музикантът (разбирай – теоретикът) съди за композициите посредством чистото познание, за разлика от поета (който композира песни) и изпълнителя (който свири на инструменти). Важно е да се отбележи обобщението, че трактатът на Боеций е единственият, познат през Средновековието текст, предлагащ пълна и свършена система на старогръцката теория, включвайки теорията на тетрахорда, учението на Пифагор за консонанса, теорията на частичните тонове като метод за осмисляне на музикалните консонанси, както и принципите на погряздяване на монохорда – всички тези модули се явяват градивните елементи на западноевропейската теория на музиката през Късното средновековие. В частност, в трактата си Боеций представя ясна теория за възприемането на звуците, теория за последователно и едновременно прозвучаващите интервали, основни елементи на гръцката модална теория и редица други проблеми на музикалната теория и практика. Между VI и IX век, *De institutione musica* потъва в забрава, но с възраждането на свободните изкуства по времето на каролингския ренесанс се явява отново в ползрението и интереса на музикалните теоретици. Появяват се голям брой ръкописни преписи (особе-

но през X век) и през времето на Късното средновековие и Ренесанса този трактат на Боеций се оказва най-разпространеният, основният теоретичен източник в областта на музиката, съхранен в повече от 120 ръкописни екземпляра! Първото печатно издание се осъществява във Венеция, през 1491. Всъщност целта на бележката ми е да внесе яснота върху това защо Боеций е сред авторите, в чието теоретическо наследство Царлино, като теоретик, търси и намира основна опора. За повече информация вж. статията на Calvin Bower в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Ltd, 1980/1996.

¹³ Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica libri quinque*, ii, 21; ed. Gottfred Friedlein (Leipzig, 1867). Бел. амер. изд.

¹⁴ Част II, Глава 48. Бел. амер. изд.

¹⁵ Ще си позволя една припомняща справка за Аристотел, чието присъствие, заедно с това на учителя му Платон, е подчертано значимо не само в текстовете на Царлино, а изобщо в италианската ренесансова теория и отношение към света.

Аристотел (384-322 пр. Хр.) е древногръцки философ, ученик на Платон и участник в неговата Академия. Аристотел е основател на школата „Лицейон“ (335 пр. Хр - т.н. перипатетическа школа). Учител и възпитател на Александър Македонски. Трудовете на Аристотел обхващат може би всички зони на познанието от онази епоха: създател и на силогистиката, Аристотел е преди това първоосновател на логиката, която третира като средство за познание. В своя трактат „Първа философия“ (получил по-късно названието „Метафизика“), Аристотел разгръща учение за основните принципи на битието. Идеите на Аристотел го поставят между идеализма и материализма. Критикува учението на Платон за идеите, считайки за невъзможно те да са едновременно същностни за (и образци на) вещите, като заедно с това съществуват отделно от тях. Според Аристотел, първоизточник на движението и причина за променливостта на битието (което съдържа вътрешна цел на развитие, т.н. ентелехия) е вечният и неподвижен ум, а вътрешните движещи сили на вещите са идеите, неотделими от тях. Бог е висша форма и първодвигател. Всяка вещь се разглежда като двойственост, изградена от материята (пасивното начало, възможността) и осъществяващата я форма. Аристотел разгръща концепция в посока на геоцентричните космологически разбирания. Нивата на проявление на природата са неорганичният свят, растението, животното, човекът, като „умът“ е това, което различава последните две. (В своите текстове Царлино изк-

лючително държи на опората върху ума, разума, рационалната преценка.) Съответно, според Аристотел, разумното поведение, оттам и мярата в житейските проявления са основния принцип на етиката. Човекът е „зоон политикон“, обществено животно. Най-добрите форми на съществуване на социума, във вид на държава, са монархията, аристокрацията, умерената демокрация, а най-лошите – тиранията и олигархията. Аристотел характеризира нравствените добродетели като среда между крайности. Що се отнася до изкуството, според Аристотел неговата същност е в подражанието (мимезис) – и като такова, изкуството е особен вид познание. Целта на трагедията, на свой ред, е катарзисът, т.е. пречистването на духа. Сред най-известните трудове на Аристотел ще посоча „Органон“, „Метафизика“, „Физика“, „За душата“, „Етика“, „Политика“, „Риторика“, „Поетика“. По *Български енциклопедичен речник*, Габеров, 1999-2000 и *Българска енциклопедия*, София, Българска академия на науките, Българска енциклопедия, Книгоиздателска къща Труд, 1999.

¹⁶ *Physica*, vi, 1, бел. амер. изд.

¹⁷ „От кратунка - кратунки, от маймунка - маймунки“, така ли бе в „Криворазбраната цивилизация“ на Д. Войников? Бел. Я. К.

¹⁸ В Част I, Глава 19, Царлино дефинира „хармонично число“ или „сонорно число“ както следва: „сонорно число (питего sonoro) е число, отнасящо се до тонове и звуци, изкуствено продуцирани в едно звучащо тяло. Например, когато една струна е разделена съгласно известни пропорции, тя ни позволява да установим количеството звуци, произведени от нея и количествата на вокалните тонове, които могат да бъдат сравнени със звуците на струната като референтни точки. Казвайки това, аз разглеждам това [сонорно число] в един универсален смисъл, приложим към всеки интервал. Разгледан специфично, терминът е приложим само към онези интервали, които са консонантни. Следователно може да се каже, че то е съотношението на пропорциите, образувачи консонансите, които основно се вземат предвид в музиката, каквито са демонстрираните по-горе. Те са съдържащите се вътре частите на сенарното (шестичното, Я. К.) число (питего senario), които се откриват артифициално в частите на звучащото тяло посредством описаните по-горе релации.“

В диаграма, илюстрираща Част I, Глава 15, Царлино показва, че той включва сред сонорните числа, разбрано в специфичен смисъл, тези, които се комбинират, за да образуват съотношенията на следните консонанси: октавата (2:1, 4:2 или 6:3), свършената квинта (3:2 или 6:4), свършената кварта (4:3), мажорната терца (5:4), минорната терца (6:5) и

мажорната секста (5:3), двойната октава (4:1), октавата плус квинта (3:1 или 6:2), октавата плус мажорна терца (5:2), двойната октава плус квинта (6:1), и двойната октава плус мажорна терца (5:1). Бел. амер. изд.

¹⁹ Крайните тонове. Бел. Я. К.

²⁰ Произтича ли от последното твърдение изводът, логически, че и консонанси(те) звучат дисонантно?, Я. К.

²¹ Глава 17. Бел. амер. изд.

²² Монохордът не би ли трябвало да има само една струна?, Я. К.

²³ Porphyry, *Isagoge et in Aristotelis Categorias Commentarium*, ii, 1b; ed. Adolfus Busse in „*Commentaria in Aristotelem Graeca*“, 4 (Берлин, 1887); латинският превод на Боеций е в същия том, с. 28.

Порфирий, с оригинално име Malchus (ок. 234 - ок. 305 сл. Хр.), философ неоплатоник от сирийски произход, учил в Атина, установил се в Рим. Оригиналото сирийско име на Порфирий (означаващо „цар“) било позърчено в Атина от учителя му по реторика Cassius Longinus. Новото му име означавало „имперски пурпур“ (една алюзия за „цар“). Порфирий е известен и значим и като издател, и като биограф, в частност на трудове и на живота на Плотинус (при когото учи в Рим философия), както и с коментарите си върху трудове на Платон и на Аристотел (особено на неговите Категории) до голяма степен повлиял средновековното развитие на логиката. Латинският превод на Боеций на неговата интродукция („*Isagoge*“) към Категориите на Аристотел става класическа средновековна книга. В сред другите трудове на Порфирий са такива в областта на философията, религията, филологията и науката. Яростен противник на християнството. По *Encyclopaedia Britannica* 2001 CD и *Le Petit Robert 2 (Dictionnaire des noms propres)*, Paris, Dictionnaires Robert, 1991.

²⁴ Claudius Ptolemy, *Harmonicorum libri iii*, ii.14; ed. Ingemar Düring, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios in Gyteborgs Högskolas Ersskrift*, 36, No. 1 (1930). Бел. амер. изд. Тъй като Клаудий Птолемей намира значимо присъствие в текстовете на Царлино, ще си позволя кратка припомняща информация за този виден древногръцки математик, астроном, географ и музикален теоретик (ок. 90 - ок. 160), чийто активен творчески живот протича в Александрия. Най-известното за него е, че разработва математическа геоцентрична теория за движението на планетите около неподвижната Земя, която излага в основния си труд „*Алмагест*“ (от арабски - *Математически синтаксис*), по същество енциклопедия на старите астрономически познания, представи и теории. Ще добавя, че в книгата си „*Геогра-*

фия“ предлага ценна информация за древния свят. По *Български енциклопедичен речник*, Габеров, 1999-2000, *Българска енциклопедия*, София, Българска академия на науките, Българска енциклопедия, Книгоиздателска къща Труд, 1999. В тритомния си трактат *Harmonika*, Птолемей предлага най-ерудираното и разбираемо представяне на музикалната теория в античността, много логично и широкообхватно построено. В него Птолемей представя информация за частичните тонове (обертоновете), принципите на акустиката, интервалната теория (включвайки критики на теориите на питагоровата и аристоксеновата школи), теория на роговете (включваща критически поднесена информация за различните видове подразделяния на тетрахорда), теория за квартата, квинтата и октавата, като видове, произтичането на различните ладове по пътя на транспозицията и модулацията и много други проблеми на музикалната теория. Като важен момент ще отбележа това, че Птолемей приема за основен постулат необходимостта от двоен критерий при преценката, на основата на разума и емпирическото наблюдение. Счита, че тъй като сетивното възприятие е несигурно, трябва да се работи с точния в показанията си научен инструмент монохорда, чрез който да се измерват числовите съотношения на консонансите. С други думи, теорията на музиката се основава на точното математическо изчисление. Повече информация за Птолемей вж. в статията на Lukas Richter в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Ltd, 1980/1996. Тук ще добавя от включената там информация още само това, че век след написването на *Harmonika*, философът неоплатоник Порфирий (вж. бел. 23) написва коментар върху него, цитирайки източници по Птолемей и представяйки собствена оценка на множество ранни автори. Трактатът на Птолемей бива преведен и на арабски, с което заема важно място и в арабската музикално-теоретична култура. Има и издания във Византия. Влиянието на Птолемей в западноевропейската музикална култура идва най-вече по линия на трактата *De musica* на Боеций (вж. бел. 12). В 1562 г. във Венеция (4 години след издаването на *Le Istitutioni* на Царлино) се появява превод на латински език на трактата *Harmonika* на Птолемей.

²⁵ Опростява разделянето на интервалите - всъщност отразява обичайната практика. Бел. Я. К.

²⁶ Глава 12. Бел. амер. изд.

²⁷ Вж. бел. 24.

²⁸ Dion Cassius, *Historia Romanae*, xxxvii.18.3; ed. and trans. Earnest Cary in Loeb Classical Library (London, 1914), 3, 129. Бел. амер. изд.

- ²⁹ Euclid.
- ³⁰ Всъщност Cleonides, *Isagoge harmonia*, труд, по-рано прунисван на Евклид; ed. Karl von Jan, *Musici scriptores graeci* (Leipzig, 1895; Hildesheim, 1962), pp. 179-207; Eng. Trans. Oliver Strunk, *Source Reading in Music History* (New York, 1950), pp. 34-46. Латински превод е публикуван от Giorgio Valla: *Cleonidae harmonicum introductorum* (Venice, 1497). Бел. амер. изг.
- ³¹ Gaudentius, *Harmonica introductio*, ed. in von Jan, *Musici scriptores graeci*, pp. 327-55. Бел. амер. изг.
- ³² Aurelius Macrobius, *Commentarius ex Cicerone in Somnium Scipionis*; Eng. Trans. William H. Stahl, *Macrobius' Commentary on the Dream of Scipio* (New York, 1952). Бел. амер. изг.
- ³³ Pollio Vitruvius, *De architectura*, ed. and Eng. trans. Frank Granger (2 vols. Cambridge, Mass., 1934-45). Бел. амер. изг.
- ³⁴ Censorinus, *De die natali*, xiii; ed. Friedrich Hultsh (Leipzig, 1867); Eng. trans. William Maude (New York, 1900). Бел. амер. изг.
- ³⁵ *Posterior Analytics*. Местоположението (на това твърдение, Я. К.) е в Глава 2, а не 12, на Книга II: Anal. Poster., ii.2.90a. Бел. амер. изг.
- ³⁶ Joannes Philoponus, *In Aristotelis analytica posteriora commentaria*, 76v; ed. Maximilian Wallies (Berlin, 1909). Бел. амер. изг.
- ³⁷ Букв. „модерните“, но модерните за Царлино, т.е. съвременните му.
- ³⁸ За да се изясни теорията, респ. системата на пропорциите, предлагам по-голямата част от статията за „Пропорция“ в Речника на Себастиан дьо Бросар (1703), в мой превод.

„PROPORTIONE, или Proportione. в мн.ч. Proportioni. ще рече, PROPORTION (ПРОПОРЦИЯ, СЪОТНОШЕНИЕ), или Raison (мат. отношение, пропорция). Ще рече съотношението между два члена, както между два Числа, или две Линии, или два Звука, &c. след като си ги сравнил заедно, както между Звука Ut долу със звука sol горе. Следователно, общо има два вида Пропорции.

Първата, която се нарича Proportion d'égalité (Пропорция на еднaквостта), е когато два члена са еднакви, или не съдържат повече части единия спрямо другия, както 1. към 1., или 2. към 2., или 8. към 8.

Втората, която се нарича Proportion d'inégalité (Пропорция на нееднaквостта), е когато един от членовете е по-голям, тоест съдържа повече части, отколкото другият, както съотношението 4. към 2. е Пропорция на нееднaквостта, тъй като първият член съдържа четири единици, & вторият съдържа само две. В Музиката си служат само с тази втора пропорция. И тъй, Пропорцията на нееднaквостта може да бъде 5 рода,

които Италианците наричат *Generi*, както би се казало *Genres* (Родове) или *Generales* (Генерални).

Първият род е наречен *Moltiplice*, или *Multiple* (Множествен). Когато по-големият член съдържа по-малкия повече от един път, както Пропорцията 4 към 2 е Мултиплиена пропорция, тъй като 4 съдържа два пъти 2 & точно & без никакъв остатък. Ако този по-голям член съдържа малкия само два пъти, както 4 към 2, или 6 към 3, или 16 към 8 &с., това се нарича *Proportio dupla*, или *Proportion double* (Двочна пропорция). Ако го съдържа точно три пъти, като 3 към 1, или 6 към 2, или 9 към 3 &с., това се нарича *Proportio tripla*, или *Proportion triple* (Троична пропорция). Ако го съдържа 4 пъти, както 4 към 1, или 8 към 2, или 12 към 3, това е *Proportio quadrupla*, или *Proportion quadruple* (Четворна пропорция) & така до безкрай.

Втората Пропорция на нееднаквостта е *Proportione del genere, Super-Particolare* или *Proportion sur-Particulière*. Това е, когато по-големият член съдържа по-малкия само един път & освен това една част. Както 3 към 2, защото 3 съдържа един път 2 и освен това единица, която е една от частите на двойката. Когато тази оставаща част е точно половината от по-малкото число, както при 3 към 2, тази пропорция се нарича другояче, *Sesqui-Altera*, или *Sesqui-Altere*, от думата *Sesqui*, която ще рече Всичко & *Altera*, което ще рече половината или една друга част. Ако тази остатъчна част е третата част от по-малкото число, както 4 към 3, това се нарича *Sesqui-Terza*; ако тя е една четвърт част, както 5 към 4, се нарича *Sesqui-Quarta* & така до безкрайност, прибавяйки към *Sesqui* числителното бройно на по-малкия член.

Третата Пропорция на нееднаквостта е *Proporzione del genere super-Parziente* или *Proportion sur-Partiente* (Пропорция върху-Частиици). Това е, когато по-големият член съдържа един път по-малкия, & освен това, две или три или четири от частите, които съставят по-малкия, ще рече собствено, според Царлино, две или три или четири единици &с. Това се отбелязва, поставяйки, както на Италиански, така и на Френски, малките думички *Bi* за 2, *Tri* за 3, *Quattri* за 4 &с. между *Super*, или *Sur*, & *Parziente*. Вследствие на което, добавят редното числително на по-малкия член. Така пропорцията между 5 & 3 трябва да се нарича *Super-bi-parziente Terza*, защото 5 съдържа един път 3 & освен това две единици, които съставляват две части от 3. По същия начин пропорцията 7 към 4 се нарича *Super-tri-parziente Quarta*, защото 7 съдържа един път 4 & освен това 3 от неговите части, или 3 единици. Така също, пропорцията 9 към 5 трябва да се нарича *Super-quadri-parziente Quinta*, защото

числото 9 съдържа един път 5 & освен това 4 от частите на 5 или четири единици. И така за гругите.

Четвъртата & петата Пропорция на нееднаквостта са съставки на Multiple (Множеството) & и от един от двата, които току-що обяснихме, но за това няма да говорим тук, понеже трите, които току-що обяснихме, са достатъчни за Музикалната практика & за да се обяснят какви са Формите & Корените на всички Консонанси & Дисонанси на Музиката.“ Вж. Brossard, Sébastien de. *Dictionnaire (sic!, Я. К.) de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, & François, les plus usitez dans la Musique*, seconde édition, 1705/R Frits Knuf, Hilversum, 1965.

³⁹ Harmonics, 1.6. Боеций обсъжда тази разлика в мненията в *De institutione musica*, ii.27 и v.9. Бел. амер. изд.

⁴⁰ *De institutione musica*, v.9. В ii.27 Боеций изключва октава-плос-кварта от класа на консонансите. Бел. амер. изд.

⁴¹ „И възкръсна на третия ден“. Бел. Я. К.

⁴² „Въоръженият човек“, мелодия от XV век, превърнала се в основа на голяма поредица от полифонични реализации, особено меси, в периода от около 1450 до ранния XVII век. За повече информация, вж. статията L'homme armé на Lewis Lockwood в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Ltd, 1980/1996.

⁴³ „Missa l'Homme armé sexti toni“, m.82 от „Credo“ във *Werken van Josquin des Pres*; ed. A. Smijers (Leipzig, 1931), Missen, 1, 118.

⁴⁴ Отношението към интервала кварта, третиран като консонанс или дисонанс, е променливо в историята на западноевропейската музикална култура, респ. отразяващата я теория. Квартата, в развитието на ранните форми на средновековния паралелен органум, е предпочитаният интервал, сключван между vox organalis и vox principalis. В по-нататъшната еволюция на полифоничните структури, в XII-XIII век квартата бива изместена от квинтата, като най-важен консонанс след октавата и унисона (тук оставаме настрана въпроса за това дали унисонът изобщо се третира като интервал или не). И така, постепенно квартата от XV век добива двойствено значение, оттук и функция - в полифоничния строеж, в различните му като местоположение вертикали, бива възприемана и осмисляна ту като консонанс (ако е между две от горните партии), ту за дисонанс (ако е между басовия глас и някой от по-горните). Стига се дотам, че някои композитори - например Дюфай - изобщо не допускат включването на квартата в тригласен строеж.

Още повече – Tinctoris, в своя *Terminorum musicae diffinitorum* (ок. 1473), я счита за дисонанс. За да се посочи една ясна диференциация между квартата-консонанс и квартата-дисонанс, трябва да се изтъкне, че от Ренесанса насам интервалът кварта се счита за консонанс единствено когато се разбира и третира като обръщение на квинтата. Сама по себе си, квартата бива възприемана, най-малкото считана, за не много дисонираща, но твърде „нестабилна“. Изчислявана от ниския си тон, респ. нота, квартата лежи по средата между основните интервали терца и квинта (основни в смисъла, че изграждат триадата, т.е. тризвучието) и, по пътя на определена логика, се е считало, че трябва да намери разрешението си в един от тези тонове (обичайно – в терцата). В XX век, с разпада, респ. изоставянето на стандартите на традиционната хармония, квартата отново се появява в практиката (и теорията – бива използвана и третирана) като важен вертикален интервал в атоналната и неомодалната музика. Тук трябва да се добави още, че акорди, чийто строеж е изграден от чисти кварта, започват да бъдат разбирани и приемани като стабилни хармонични структури. Доказателство за това ново отношение към квартата, като структурообразуващ елемент, осмислян именно по този начин, може да се открие в примери из творчеството на Хиндемит, Шьонберг (*Камерна симфония № 1*) и Барток (*Концерт за оркестър*). Също така, трябва и това да се отбележи тук, тоналният акорд („тоналната триада“), в която квартата е изместила терцата, се използва от редица композитори (сред които например Стравински), като финална звучност на тонално произведение.

- ⁴⁵ Букв. „имперфектни“. Тук трябва да се предложат допълнителни данни из историята, респ. еволюцията на разбирането за (приемането, осмислянето на) интервалите, т.е. съответните съзвучия, като консониращи (т.е. добре съзвучаващи) и дисониращи (несъзвучаващи).

Една от основните теории, считана за математически точна (като аргументация, обяснение на причината, т.е. природата на звуковите явления и, оттам, на тяхното въздействие върху човешките сетива и психика, респ. за интервалите, съзвучията като фактори на/за музикалната психология), е теория за консонансите и дисонансите, идваща от Питагор и неговата школа (Древна Гърция). Според тази теория, натурални, т.е. обусловени по силата на природата, естеството си (оттук – консонантни), са тези интервали, които се характеризират със съотношения между дължините на издаващите ги струни, определяни само от числата от 1 до 4. Съответно на това са съотношенията (респ. произтичащите от тях естествени, консониращи интервали) 1:1 (чис-

та прима), 2:1 (чиста октава), 3:2 (чиста квинта), 3:1 (октава + чиста квинта), 4:3 (чиста кварта), 4:1 (двойна чиста октава). Извън тази група остават несъвършените в консонантността (благозвучието) си интервали голяма секста (3:5), голяма терца (4:5), малка терца (5:6), малка секста (5:8). Тук ще припомня, че Царлино разширява обхвата на числата от „1-4“ до „1-6“, т.е. до „шестичното“ число (numero senario), респ. „шестичната“ група. Благодарение на това разширяване на числата и произтичащите от тях възможни релации, в групата на консонансите Царлино вече включва и двете терци (мажорната и минорната) и мажорната секста; минорната секста, в чиято релация участва числото „8“, Царлино представя за осмисляне, респ. включва в групата на консонансите като съставена от свършена кварта плюс малка терца. На фона на представеното дотук, се открояват далеч по-сложните съотношения и на най-меките дисонанси (например релацията, определяща малката септима, е 5:9).

Респ. в реда (последованието) на обертоновете се очертава мажорното тризвучие, а във въображаемия (огледален) ред - минорното.

В XIII век Йоханес да Гарландиа (Johannes de Garlandia, John Garland, английският теоретик, магистър в университета в Париж, за когото се твърди, че въвежда понятието *contrapunct*), като взема предвид отликите, които практикуващите музиканти правят в осмислянето на различните интервали като съответни видове консонанси и дисонанси, прави класификация на консонанса/дисонанса в 3 вида: 1. свършени консонанси, 2. междинни консонанси, 3. несвършени консонанси. Свършените консонанси са унисонът и октавата, междинните - квартата и квинтата, несвършените - голямата и малката терци. Свършените дисонанси са малката секунда, тритонусът и голямата септима, междинните - голямата секунда и малката секста, а несвършените - голямата секста и малката септима. Подчертавам - секстите са дисонанси.

Редица теоретици споделят разбирането, че видът и степенята на акустическото биене, което (евентуално) се получава между дадени 2 тона (вследствие разликата в честотата на трептене на двата звука), определя дали получаващият се хармоничен интервал е консонанс или дисонанс - но, внимание, казахме „хармоничен“ интервал: тази теория се разклаща при забележката, че при последователно прозвучаване на същите два тона биене няма! И веднага ще добавя контрпозата на това последно опровержение: психологически вече е създадена у слушателя представата - на основата на хармоническото прозвучаване на този интервал - че той е дисонанс. Веднага може да последва нов въпрос: а ако първото

чуване на съответния интервал е именно в мелодически план? Тогава? Тогава няма да се чуе дисонирането, а едва при хармоническото прозвучаване, след което вече и при последващо мелодическо проявление на същия дисонанс...

Ще продължа с още някои важни обстоятелства, детерминиращи музикалната психология - ако определим именно като такава природата на възприемане на интервалите (съзвучията) от човека. От много голямо значение при възприемането на консонанса/дисонанса са както характеристиките на звука (осезаемата или не височина, съответната сила, трайност, тембър...), разположени в съответната акустическа среда, така и психо-соматичното състояние на конкретния слушател в съчетание с културалния му облик. А културалният облик интегрира цялостната културална среда, формирала психологически индивида, който носи именно индивидуалните си дадености. Заедно с това е възприел (в една или друга степен и по един или друг начин), или не, едни или други „конвенции“, които социумът е изградил и най-малкото предлага (ако не и - налага) на отделния си представител. Много сложна картина. Спирам дотук с опита за изясняване на природата и характера на консонанса и дисонанса, респ. природата и характера на (звуковото) възприемане у човека. Основният проблем (въпрос) си остава неразрешен, мисля: а именно, дали усещането за (възприемането на) консонанса/дисонанса е природно обусловено (и като звуково явление, и като човешко възприятие), или е въпрос на съответна конвенция (и произтичащата от нея релация „традиция-личност“, в индивидуалните ѝ характеристики).

⁴⁶ Aristotle, *Problemata*, xix.18.919a; ed. and trans. E. S. Forster in W. D. Ross, ed. *The Works of Aristotle*, 7 (Oxford, 1927). Специфичните свойства се дискутират без да се отдават на нейното съвършенство. Бел. амер. изд.

⁴⁷ Част II, Глава 2. Бел. амер. изд.

⁴⁸ Мястото, което Царлино има предвид, е в Част II, Глава 2. Бел. амер. изд.

⁴⁹ Може да се превежда и като „еднаквост“. Бел. Я. К.

⁵⁰ Още: изящен, привлекателен, хубав, възхитителен, Я. К.

⁵¹ Например пропорцията 3:2 (=1.5) се счита за по-голяма, отколкото 5:5 (=1 1/4); първият (интервал, Я. К.) е „по-пълн“, вторият - „по-приятен“. Вж. Част I, Глава 25. Бел. амер. изд.

⁵² Жълт, червен и син, Я. К.

⁵³ Може да се преведе и като „големи“ и „малки“, което, от дадена гледна точка, е едно и също. Но избирам „мажорен“ и „минорен“. А може би

трябваше да избира „голям“ и „малък“, защото „мажорен“ и „минорен“ отключва (особено у днешните - и най-вече у професионално подготвените музиканти) асоциативност в посока към „тоналност“, в класическото ни разбиране за този термин. Докато музиката, респ. контрапунктът, който Царлино дискутира и представя теоретически, е, припомням, все още детерминиран от старите църковни лагове, съответно все още е в зоната на модалността. Бел. Я. К.

⁵⁴ Използвам този термин, а не популярния у нас „тритонус“, за да има един стандарт (дитон, тритон и пр.). Бел. Я. К.

⁵⁵ Тук този текст, смислово, ме кара, на свой ред, да предпочета „мажорен“ и „минорен“ (вместо „голям“ и „малък“) интервал.

⁵⁶ Навсякъде в изданието от 1558 г. Царлино употребява традиционното номериране на лаговете и приема допълнителните четири лага, номерирани от 9 до 12, предложени от Henricus Glareanus в *Dodecachordon* (Basel, 1547), Глава II, Глава 5. В *Dimostrazioni harmoniche* (Venice, 1571), Ragionamento V, Def. 8 и Proposte 17-18, Царлино предлага ново номериране на лаговете на октавата и лаговете, в което серията започва не с D-лага или Дорийския, а с C-лага или Йонийския. По-късните номера на Царлино отговарят съответно на наименованията на Глареан: 1, йонийски; 2, хипойонийски; 3, дорийски; 4, хиподорийски; 5, фригийски; 6, хипофригийски; 7, лидийски; 8, хиполидийски; 9, миксолидийски; 10. хипомиксолидийски; 11. еолийски; 12, хипоеолийски. В изданията от 1573 и 1589 г. на *Le Istitutioni harmoniche* Царлино преработва обясненията на лаговете си, за да отговарят на тази нова номерация. Бел. амер. изд.

⁵⁷ В случая консонансите са подредени съответно на сонорното число, когато те се появяват в реда, в който възникват от последователните деления на струната на 2, 3, 4, 5 и 6 части. Четвъртото, петото и шестото деления пораждаат поредица от тонове, в която мажорната терца стои под минорната терца. Например ако дължините на струната, които пораждаат трите тона C, E, G са 30, 24 и 20, и квинтата е разделена хармонично, средният член е известен като хармонична средна. Трите члена в хармоничната пропорция са такива, че пропорцията на краищата е равна на пропорцията на различните. Например в серията 30, 24, 20, разликите 6 и 4 са в същата пропорция, както краищата 30 и 20, именно 3:2. Бел. амер. изд.

⁵⁸ В аритметичните серии разликите между последователните членове са еднакви. Така нотите A, C, E, в пропорцията 6:5:4 образуват аритметична серия, а квинтата е разделена чрез аритметично средно (число). Бел. амер. изд.

- ⁵⁹ „Струна“ в смисъл на „тон“, Я. К.
- ⁶⁰ Глава 12. Бел. амер. изд.
- ⁶¹ II.3. Бел. амер. изд.
- ⁶² Multiplex, лат. – многоброен, многократен; разнообразен, различен; многолик, многократен. По Войнов, М., Милев, А.: *Латинско-български речник*, 4-о, Наука и изкуство, София, 1990. Вж. бел. 38.
- ⁶³ Част I, Глава 48. Бел. амер. изд.
- ⁶⁴ Още: всеобщност, световност, универсалност. Бел. Я. К.
- ⁶⁵ *De institutione musica*, iv.14. Бел. амер. изд.
- ⁶⁶ Вж. по-горе, Глава 1, както и бел. 8. Бел. амер. изд.
- ⁶⁷ В общоприетата в наше време теория на музиката в България е обичаен терминът „паралелни“, респ. „антипаралелни“ (интервали), а не консекутивни, последователни. Бел. Я. К.
- ⁶⁸ Още: хармония, съзвучие, Я. К.
- ⁶⁹ *De opificio mundi*, xv; ed. and trans. F. H. Colson and G. H. Whitaker in Loeb Classical Library (London, 1929). Бел. амер. изд.
- ⁷⁰ *De institutione musica*, i.10. Бел. амер. изд.
- ⁷¹ Букв. gamut. Под този термин, произлизащ (по пътя на съкращението) от gamma ut, се подразбира, в по-общ план, цялата поредица от хексахорди, а в още по-широк план – цялата „скала“, респ. нотна/тонова поредица. Бел. Я. К.
- ⁷² *De institutione musica*, i.16. Бел. амер. изд.
- ⁷³ Т.е. животоописанието на Marcus Tullius Cicero, Цицерон (бел. Я. К.). Този цитат не може да бъде отнесен към Плутарховото животоописание на Цицерон. Може би цитирайки по памет, Царлино е сбъркал източника. Бел. амер. изд.
- ⁷⁴ Глава 40. Бел. амер. изд.
- ⁷⁵ Тези чифтове (двойки) букви са координати в диаграмата на монохорда, дадена в Част II, Глава 40. Бел. амер. изд.
- ⁷⁶ Част II, Глава 45. Бел. амер. изд.
- ⁷⁷ Част II, Глави 41-44. Бел. амер. изд.
- ⁷⁸ Част II, Глава 43. Бел. амер. изд.
- ⁷⁹ Вж. по-горе, Глава I, по. 1. Бел. амер. изд.
- ⁸⁰ Още: качеството, достоинството, свойството, силата, ефикасността. Бел. Я. К.
- ⁸¹ В текста се чете *Seconda maggiore*. Бел. амер. изд.

- ⁸² Тази дума трябваше да бъде добавена, защото някои пропорции могат да бъдат разделени по равно. Бел. амер. изд.
- ⁸³ В текста се чете *superquadrupartiente*. Бел. амер. изд.
- ⁸⁴ „Степен“ в смисъл на „секундов интервал“. Бел. Я. К.
- ⁸⁵ Припомням: умалената квинта, наричана и „фалшива квинта“ (състои се от два цели тона и два полтона), за разлика от тритона (състоящ се от 3 тона); за нас – в условията на равномерната температура – тези два интервала са еднакви и равностойни (поне в теоретически план). Бел. Я. К.
- ⁸⁶ В текста се чете 13. Бел. амер. изд.
- ⁸⁷ *Bb* е част от диатоничната система на хексахорда. Бел. амер. изд.
- ⁸⁸ Казва се „най-горен“ за сигурност и крайна яснота, защото могат да се имат предвид и междинни(те) степени на интервала; иначе (имайки предвид само крайните тонове на интервала), бихме казали само „нисък“ и „висок“ тон. Бел. Я. К.
- ⁸⁹ Глава 30. Бел. амер. изд.
- ⁹⁰ *Il primo libro de madrigali a 4 voci* (Ferrara, 1550), ed. Gertrude Parker Smith, в *The Madrigals of Cipriano de Rore for Three and Four Voices* (Smith College Music Archives, Northampton, Mass., 1943), сmp. 84-89.
- ⁹¹ Това твърдение на пръв слух шокира – предполагаш, че има грешка (не „наг“, а „пог“), или? Всъщност, става дума за старите техники в боравенето с хексахорда (трите вида) и промяната на мястото на полтона (винаги изричан като „ми-фа“), респ. използването (т.е. необходимостта от) знаците за алтерация. В Пример 34 се вижда, че полутонът е между си бемол и си бекар. Бел. Я. К.
- ⁹² Референцията е отново към *Introduttorio*; вж. Глава I, по. 1. Бел. амер. изд.
- ⁹³ Пояснявам изрично, че неслучайно оставям (респ. използвам) в преводния си текст термина „тема“, използван от Царлино в оригиналния текст и всъщност въведен именно от него в музикалната терминология.
- Може ли да се говори за „тема“ в епохата на Царлино, без да се отива към сферата на „тематизма“, тематичното развитие и прочие терминологични определения, с които сме възпитавани и с които сме свикнали да работим, третирайки много по-късна музикантска практика? Тези въпроси коментирам в монографията си, посветена на Царлино и Изкуството на контрапункта, опирайки се на обширна литературна справка. Дълго време се колебах дали да не заменя термина „тема“ в българския превод на трактата на Царлино, респ. в коментарите ми към него, с

някакъв друг, обичаен за нас термин – например *cantus firmus*, *cantus prius factus*, „зададена мелодия“, мелодичен (мелодически) материал и пр.

Терминът „тема“ не трябва „автоматично“ да отвежда в зоната на класицизма и романтизма в западноевропейската музика, към конструктивните особености и характеристики най-вече на сонатната форма и нейните деривати, оттам – към въпросите на „симфонизма“ и пр.

В текстовете си Царлино всъщност третира твърде различни композиционни и структурални ситуации, използвайки както термина „*thema*“, така и „*soggetto*“, например.

Ще добавя още само, че според William Drabkin (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Ltd, 1980/1996, vol. 18, p. 736), именно Царлино е първият музикален теоретик, използвал термина „тема“, „означаващ мелодия, която е повтаряна и е обект на промяна в течение на творбата“. „Тема“, уточнява същият автор, в този смисъл означава в много голяма степен същото като „*punto*“, термин стандартен за италианските теоретици от онова време; Томас Морли нарича по-късно това „*point*“ („*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*“, 1597). Драбкин подчертава, че Царлино диференцира „*thema*“ от „*soggetto*“ – под тема се разбира фиксираната линия, която е в основата на структурата на пиесата, но не взаимодейства с другите гласове (следователно – *cantus firmus*). Повече за „тема“ вж. в монографията ми за Царлино.

⁹⁴ Имат се предвид математическите релации в интервалите. Бел. Я. К.

⁹⁵ В см. на „лад“. Бел. Я. К.

⁹⁶ Припомням: „тенор“, *tenor* (от лат. *tenere* – държа, направлявам, владея) – гласът, който изпълнява хоралната мелодия (кантус фирмуса), т.е. гласът, който „държи“ тази мелодия (и е горен в двугласа). По-ранното наименование е *vox principalis*; контрапунктиращият глас бил наричан *Vox organalis*, респ. двугласният строеж се нарича, на латински, *duplum*; тригласният – *triplum*, четиригласният – *quadruplum*. Ще допълня, че на латински език *tenor*, -*oris* означава непрекъснато движение/продължение/течение/ход. Бел. Я. К.

⁹⁷ Фуга в см. на канон, вж. определенията за *fuga* и *consequenza* в Глава 51. Бел. Я. К.

⁹⁸ Популярен в нашата музикална терминология е терминът „фактура“, референтен към цялостната характеристика на музикалния строеж. Бел. Я. К.

⁹⁹ Припомням: т.е. през една или повече октави. Бел. Я. К.

¹⁰⁰ Част IV, Глава 30. Бел. амер. изд.

- ¹⁰¹ В традиционното номериране. Бел. амер. изг. Според нашата елементарна теория, лагът е лигийски (от фа), Я. К.
- ¹⁰² Фактически „темата“ не е това, с което започва композицията, а е тази известна мелодия, която се използва като най-съществен и познат материал в композицията - мелодия, която може да се появи след самото начало, поверено на второстепенен глас(ове). Бел. Я. К.
- ¹⁰³ Фригийски лаг. Бел. Я. К.
- ¹⁰⁴ Adrian Willaert, in *Cipriani musici excellentissimi cum quibusdam aliis doctis authoribus motectorum* (Venice, 1544). Този момент е издаден от Walter Gerstenberg в *Des Chorwerk*, 59 (Wolfenbüttel, 1956), 13-21.
- ¹⁰⁵ Номера 5, 16 и 18 в *Josephi Zarlini Musici quinque vocum moduli, motecta vulgo nuncupata ... Liber primus* (Venice, 1549). Бел. амер. изг.
- ¹⁰⁶ *Tertius tomus Evangeliorum* (Nuremberg, 1555). Бел. амер. изг.
- ¹⁰⁷ Номер 5 в *Josephi Zarlini Clodiensis musici ... Modulationes sex vocum, per Philippum Iusbertum musicum Venetum collectae* (Venice, 1566), ed. in G. Paolucci, *Arte pratica di contrappunto* (Venice, 1765-72), 2, 250-64. Бел. амер. изг.
- ¹⁰⁸ И двете произведения под No 19 в *Moduli*, 1549, както и под No 13 в *Modulationes*, 1566. Бел. амер. изг.
- ¹⁰⁹ Бих искал тук да припомня едно от основанията за забрана в класическата хармония (а преди това и в съответните исторически етапи - и в полифонията) на паралелни октави и квинти (да не говорим за прими): в балансирания четиригласен строеж (съгласно традицията - четирите гласа в смесения хор: сопран, алт, тенор и бас, при това с приблизително еднаква сила за всяка партия) изведнъж два от гласовете „влизат“ в октава или квинта. Ако на човек с малък слухов опит се изсвири октава (особено ако тя е съвсем чиста, например изсвирена на математически точно настроен електронен инструмент), а дори и квинта, той би могъл да не чуе двата тона, а да каже, че чува един тон (посочва обикновено по-ниския). И ето - ако такова слухово усещане за „сливане“ се появи в даден момент в две от хоровите партии (още по-осезаемо е това сливане в еднороден хор, респ. в хор от мъже и/или момчета, каквато е старата църковна практика.) и те продължат да се движат (възходящо или низходящо), запазвайки този интервал (т.е. придвижвайки се паралелно), се създава усещането вече не за балансиран четириглас, а за (своеобразен) триглас, при това силно дебалансиран (глас + глас + двата гласа, „сели се“ в един звучащ по-силно трети глас).
- Ще добавя, че, според съществуващите исторически данни, първият теоретик, който забранява паралелните еднакви свършени консонанси,

е Йоханес де Грохео (Johannes de Grocheo, в труда си *Optima introduction in contrapunctum*, ок. 1300) - независимо от това, паралелни квинти се използват и в XIV век, а понякога и в XV век в тригласни строежи, особено в каденци. Ще допълня, че след настъпването на Ренесанса, паралелните квинти и октави биват вече строго забранени и тяхната поява в музиката е инцидентна чак до XIX век.

Тезата, че влизането в октава или квинта довежда до „сливане“ на двата гласа, е доста спорна по отношение на квинтата, където гласовете продължават осезаемо да се чуват като два. Във връзка с паралелните квинти, не мога да не спомена и друга една теория, много интересна в аспекта на търсене на причините за забраната им. Това е теорията, представена от Керубини в неговия „Курс по контрапункт и fuga“ (1835-36). Теорията му гласи, че при паралелни квинти се загубва усещането за тонален център.

За да допълня „квинтовата“ панорама, ще спомена и друга теза, според която усещането за „празнота“ при хармоническото прозвучаване на чистата квинта е само по себе си гразнешото, което гразнене става особено силно при поредица от паралелни квинти – в този план на осмисляне, забраната за тези квинтовите паралелизми се оказва най-вече „естетическа“. Тук се замисляме за октавите, а и за квартите...

А каква е причината да бъдат забранени т.н. „скрити“ квинти и октави? В „*Gradus ad Parnassum*“, Йохан Йозеф Фукс (в ролята на Учителя Алоис) изяснява (на Ученика Йозеф), че причината да не може да се преминава в право движение от имперфектен в перфектен консонанс е тази, че при евентуална диминуция в контрапункта, на практика може да се получат две последователни (т.е. паралелни) чисти квинти (приложен е и нотен пример, вж. *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, translated and edited by Alfred Mann, W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1965, с. 32, последните два абзаца и фиг. 7).

За да завърша този малък преглед на разбиранията за (респ. забраната на) паралелните свършени консонанси, ще добавя, че по времето на Ars Nova (XIV в.), в музикалните конструкции терците и секстите вече изместват квинтите и октавите, като се появява и забраната за паралелни квинти и октави.

¹¹⁰ Геометрична прогресия е тази, в която съотношенията между последователни членове са еднакви. Така в последованието а, b, с, $a:b = b:c$. Например в последованието 4:6:9, $4:6 = 6:9$. Средният член е геометричната средна, позната също като средна пропорционална. Когато Царлино говори за еднакво разделяне, той има предвид геометричната средна. Бел. амер. изд.

- ¹¹¹ И тук определено може да се каже, че Царлино е голям методик. Посочва множество връзки с другите изкуства, както и с математиката, т.е. демонстрира културална асоциативност в преподаването. Налице е и типичният Ренесансов „повик“ за обръщане към природата. Бел. Я. К.
- ¹¹² Част от този параграф била цитирана и преведена от Thomas Morley в *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (London, 1597), ed. R. Alec Harman (New York, 1952), pp. 254-55. Бел. амер. изд.
- ¹¹³ Полутон, при който пропорцията между тоновете е 16:15, вж. Глава 19; малкият полутон е възходящият между „си бемол“ и „си бекар“ (низходящият не се използва в диатоничния род). Бел. Я. К.
- ¹¹⁴ Една забрана - и едно основание - която ние не зачитаме (най-малкото не вземаме под внимание). Бел. Я. К.
- ¹¹⁵ Букв.: „съединено, свързано“ или „непрекъснато“ движение, т.е. постепенно, съседно движение. Бел. Я. К.
- ¹¹⁶ При Царлиновото хипотетично вокално интонирание малкият тон (10:9) винаги следва големия (9:8), когато движението е диатонично. Бел. амер. ред.
- ¹¹⁷ Т.е. чрез скок. Бел. Я. К.
- ¹¹⁸ Фобурдон (от фр. faux bourdon). Терминът, общо казано, се отнася към XV век и, като цяло, означава импровизационна техника, която позволява, при спазване на определени правила, към двуглас да се прибави трети и дори четвърти глас. Споровете дали терминът има френски или английски произход и какво всъщност означава и до днес не са намерили отговора си. Съществуват различни хипотези за възникването и значението на термина. Една от тях гласи, че „фобурдон“ означава фалшив нисък глас (фалшив, неприятно звучащ бас - faux bourdon буквално означава „мъжка пчела“, т.е. „тъй както бръмчи мъжката пчела“). Друга - че фобурдонът може да води произхода си по недоразумение от английския термин faburden - импровизационен метод на тригласно пеене (частично свързан с английската музика от XV век), при който горният глас се движи кварта над кантус фирмуса, а долният - терца под кантуса (движението на трите гласа очертава паралелни секстакорди) - именно терцовия паралел считали, че звучи фалшиво. Това типично английско многогласие се разпространява далеч из континента. Но, ще повторя отново, за термина „фобурдон“ (който има различни варианти на изписване, не само в отделни езици, но и във всеки от тях) се крият разнообразни музикални реализации, в зависимост от време и място. (Из „За полифоничността“, Я. Конов). Тук - у Царлино - виждаме движение в секстакорди, квартата (квартите) не е (са) между най-ниския глас и някой от горните, а между горните гласове, което Царлино не одобрява.

- ¹¹⁹ Това, което днес се нарича фалшива релация (false relation) или кръстосаната релация (cross relation). Бел. амер. изг.
- ¹²⁰ По традиционното номериране. Бел. амер. рег.
- ¹²¹ Умалена октава. Бел. Я. К.
- ¹²² В Част II, Глава 12 Царлино нарича този вид „свършена правилна хармония“. Вж. Глава I, № 1. Бел. амер. рег. Вж. бел. 4, Я. К.
- ¹²³ В Част II, Глава 12, това бе наречено „несвършена същинска хармония“. Бел. амер. изг.
- ¹²⁴ Разбира се, в съответната доза. Ако смъртоносната съставка е в убиващо (саму по себе си) количество, смесването ѝ с други съставки няма да я лиши от смъртоносния ѝ ефект (освен ако се смеси със съответната противоотрова). Ненапразно се казва *dosis facit venenum* (букв. „дозата прави отровата“, в смисъл лекарството). Бел. Я. К.
- ¹²⁵ В Част II, Глава 41 Царлино споменава, че квинтата трябва да бъде темперирана в определено настройване, но никога в точна интонация, която той приема за вокалната музика. Бел. амер. рег.
- ¹²⁶ Глава 10. Бел. амер. рег.
- ¹²⁷ При (възходящото) двугласно последование „фа-ла“ - „сол-си“, между тоновете „фа“ и „си“ прозвучава (се чува) тритонусът. Бел. Я. К.
- ¹²⁸ При (възходящото) двугласно последование „си-ре“ - „ре-фа“, между тоновете „си“ и „фа“ прозвучава (се чува) тритонусът. Бел. Я. К.
- ¹²⁹ Вж. също Глава 10, № 2. Бел. амер. изг.
- ¹³⁰ Тоновете. Бел. Я. К.
- ¹³¹ Букв. „part-writing“, методът на композиране (изграждане на музикален многоглас) чрез наслаждане на глас(ове) към друг(и) глас(ове). Бел. Я. К.
- ¹³² Забранени скрити паралелизми, квинтови (от октава) и октавови (от квинти). Бел. Я. К.
- ¹³³ Според Царлино, скритите октавови и квинтови паралелизми са забранени в случаи, в които не се встъпва от квинта, респ. октава., както в предишния пример. Отбелязвам и случаите на „засада“, при встъпване в прима (в тактове №№ 3, 5 и 6 на първото петолиние). Бел. Я. К.
- ¹³⁴ Отбелязвам, че във втория такт секундата (фа-сол) е голяма, тоест цял тон. Бел. Я. К.
- ¹³⁵ Отбелязвам изрично тези регистрово-темпови различия, които Царлино прави и посочва - мога да ги нарека и типични характеристики на взаимовръзките при релациите между височината на звука и съответно подходящата бързина на тоновото редуване. Бел. Я. К.

- ¹³⁶ Царлино е допуснал такъв грешка, като е написал „по-лесно“, което е коригирано в преводния текст. Бел. амер. изд.
- ¹³⁷ В такт 4 на второто петолиние отбелязвам случая на „засада“ (когато в даден съзвучаващ вертикал тоновете се окажат по-високо от тоновете в следващия вертикал, например най-ниският тон от предишния вертикал се окаже по-високо от най-високия тон в следващия вертикал, и обратното). Бел. Я. К.
- ¹³⁸ *De naturalibus facultatibus* i.13, ed. and trans. Arthur Brock in Loeb Classical Library (London, 1916). Бел. амер. изд.
- ¹³⁹ Две от четирите течности в човешкото тяло, определящи здравето и темперамента на човека, според представите на Гален. Поради голямото влияние на теоретичното наследство на Гален, ще припомня накратко по-важното за него. Гален Клавдий, наречен от гърците Galenos (на латински Galenus) е роден в 129 г. сл. Хр. в Пергам (Мизия, Анагола, днес в Турция), починал в 216 в Рим. Гален е гръцки по произход лекар, писател и философ. Учил медицина в родния си град Пергам, както и в Смирна, Коринт и Александрия, Гален, подобно на Аристотел, оказва изключително голямо влияние върху медицинската теория и практика на средновековна Европа чак до средата на XVII век. Отбелязва се, че авторитетът на Гален е респектабилен и във византийската култура, както и в мюсюлманския Среден изток. Изтъква се, че докато физиологията и патологията на Гален нямат истинска стойност (защото са основани единствено на съждения), то откритията му в областта на анатомията, макар и правени на животни, са с голямо значение за науката. Гален се посочва като автор на около 100 труда по медицина, преиздавани многократно – като основно негово съчинение се посочва трактатът „За предназначението на частите на човешкото тяло“. За Гален се счита, че систематизира в единно учение постиженията на медицината от античността и се явява основоположник на анатомията, физиологията и фармацията, като въвежда експеримента в медицинската практика, както и нови методи в изготвянето на лекарствените средства. Отбелязва се, че идеалистичните възгледи на Гален биват канонизирани от средновековната църква в учение (т.н. галенизъм), детерминиращо медицината особено силно в XV и XVI век, с което се задържа развитието ѝ. По *Encyclopaedia Britannica* 2001 CD, *Български енциклопедичен речник*, Габеров, 1999-2000 и *Българска енциклопедия*, София, Българска академия на науките, Българска енциклопедия, Книгоиздателска къща Труд, 1999.
- ¹⁴⁰ В случая Царлино не включва унисона в броя на интервалите, т.е. не третира унисона като интервал. Бел. Я. К.

- ¹⁴¹ *Practica musicae* (Milan, 1496), Книга III, Глава 3, правило 7. Бел. амер. изг.
- ¹⁴² Не мога да не отбележа, че в текста на Царлино не намирам опора в божествеността, т.е. в Бога, а в природата - основания, базирани в природата, в природния ред и пр., бел. Я. К. И, ще кажа тук също, че Царлино предлага строги правила, на основата на които - свободомислие, творческа свобода.
- ¹⁴³ Не мога да избягам от въпроса дали е така при всички селяни? Например при нашите, българските - особено в миналото? При секундовата характеристика на конструкциите, в частност? Ами в Африка, например? А при ескимосите? Дали не се достига отново до теорията за (господството на) „конвенцията“ в музиката, респ. в музикалната психология?
- ¹⁴⁴ Отбелязвам скритата октава, в първия такт от втория ред. Бел. Я. К.
- ¹⁴⁵ Глава 30. Тази глава е преведена от Oliver Strunk, *Source Reading in Music History* (New York, 1950), стр. 253-55. Бел. амер. изг.
- ¹⁴⁶ Възниква въпросът „защо най-горната?“ – обикновено за финален тон се приема най-ниският тон във финалния вертикал, доминиращ (при равни други условия) с броя на обертоновете си. В това твърдение („най-горната нота“) Царлино може би има предвид случаи, в които не са налице „равни други условия“. Бел. Я. К.
- ¹⁴⁷ По традиционното номериране. Бел. амер. изг.
- ¹⁴⁸ Припомням: за да не станат паралелизми. Бел. Я. К.
- ¹⁴⁹ Царлино е написал погрешно „27“. Бел. амер. изг.
- ¹⁵⁰ И Платон е с голямо присъствие в текстовете на Царлино, най-малкото по причина на влиянието, което има изобщо върху ренесансова Италия, заедно с това на ученика си Аристотел. За да коментирам по-подробно, първо ще си позволя да припомня някои основни данни за учителя на Аристотел. Основното за древногръцкия философ Платон (427-347 пр. Хр.), ученик на Сократ, е че е основателят на обективния идеализъм, както и противник на атинската робовладелска демокрация. След смъртта на Сократ, Платон основава в Атина (ок. 387 пр. Хр.) философската школа „Академия“. (Ще припомня известната, нахождаща се в Stanza della Segnatura в Рим фреска на Рафаело „Атинската школа“, нарисувана от художника в периода 1509-11 по поръчка на Папа Юлий II. „Атинската школа“ на Рафаел енциклопедично представя класическата философия. Фигурите на Платон и Аристотел са разположени централно в нея. Кенет Кларк неслучайно я е избрал за корицата на своята великолепна книга „*Цивилизацията*“.) Като обобщена формулировка на платонизма като учение (оставям настрана представите за платонизма

като за духовно, не чувствено влечение, или като за безкористно служене на високи идеали) мога да кажа, че според него основа на битието и предмет на истинското познание са свръхсезивните идеи (най-висша е божествената идея), благодарение на чиято реализация съществуват материалните предмети (чиито непроменими първообрази са идеите). Платон приема, че съществуват два свята: идеалният и материалният. Обосновавайки обективноидеалистическата си система, Платон тръгва от учението на Сократ за общото (както и от елейската представа за единното и неизменното) битие. Развивайки теорията си за познанието, Платон предлага концепцията за безсмъртието на душата, както и твърдението, че усещането не дава повече от мнение, докато истинското познание се постига чрез „спомнянето“ на душата на света на идеите, съзерцаван от нея преди тя да се всели в човешкото тяло. Платонизмът има много силно присъствие и влияние в западноевропейската философия и култура, възраждан е по-късно най-вече чрез неоплатонизма (веднага споменавам Плотин, учител на Порфирий, вж. бел. 23) и християнството. Сред съчиненията на Платон, много от които са изградени под формата на диалози, не мога да не посоча „Апология на Сократ“, „Менон“, „Кратил“, „Пир“, „Федон“, „Федър“, „Теетет“, „Парменид“, „Софист“, „Тимей“, „Държавата“, „Законои“ и др.

Сега вече е ред да посоча, че „Поетиката“ на Платон става текст от особена значимост и за литературата, и за музиката в Италия от втората половина на XVI век, превръщайки се в основа за разгръщане на текстове от страна на множество автори (респ. коментатори). В областта на музиката, Платон заема особено важно място именно чрез присъствието си в трактатите на Вичентино и Царлино. И двамата изискват музиката да се опира на текстовете, вземайки, така да се каже, образа и характера си от тяхното съдържание. Тази природа на подражание произтича от теорията на мимезиса у Платон и детерминира характеристиките на релацията „текст-музика“, дефинирана като *imitazione della parola*. Другото много силно влияние на Платон върху Царлино може да се открие в разбиранята на последния, че единствено вокалната музика може да има същинска въздействена сила.

По *Български енциклопедичен речник*, Габеров, 1999-2000 и *Българска енциклопедия*, София, Българска академия на науките, Българска енциклопедия, Книгоиздателска къща Труд, 1999, както и статията на Warren Anderson в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Ltd, 1980/1996.

¹⁵¹ *Ars poetica*, 42-44: „Това ще бъде достойнството и чарът на рега, ако не

съм сбъркал: каквото бих искал да кажа сега, е казано сега; много характерни и налични неща отлагам за момента“, превод Я. К.

¹⁵² *De doctrina christiana*, iv.10, ed. J. P. Migne in Augustine, *Opera omnia*, in *Patrologia cursus completus; series latina prior* (Paris, 1864-87), 34 (1845). Бел. амер. изг.

¹⁵³ *Ad familiares*, ed. and trans. W. Glynn Williams in Loeb Classical Library (New York, 1927), Book I, Letter I, p. 2. Бел. амер. изг.

¹⁵⁴ Букв. „measure“. Доколкото гопускам, тактови черти в оригиналното издание на Царлино няма - най-малкото няма в ръкописните нотни примери в дисертацията на Г. Марко (в изданието вече са налице, но условно въведени, не обхващат открай докрай аколадата). Следователно, терминът „такт“ (от лат. *tactus*, досег, допир, усещане, осезание, действие - по-нататък горе в текста се среща италианската дума „*battuta*“, като първоизточник на преводната *measure*), с който превеждам английската дума *measure* (вероятно използвана навсякъде в качеството ѝ на превод на италианската *battuta*), по-скоро означава „мяра“, но може би не толкова метрично време (респ. удар, като мяра), колкото типа метрическа организация (т.е. конфигурацията, която би била обособена и затворена в, ние ще кажем, тактовата „кутийка“), която се индикира чрез еднократно двупосочно (надолу и нагоре) движение на ръката.

¹⁵⁵ Тези, върху които пада метричният акцент. Бел. Я. К.

¹⁵⁶ Но не от унисона; тук ще припомня известните в педагогическата литература и практика по „контрапункт строг стил“ забранени т.н. фалшиви секунди и фалшиви септими - т.е. когато контрапунктът е горен глас, не трябва да използваме секундово задържане, а когато е долен - септимово. В такива случаи секундата ще се разреши в унисон (чрез сливане на двата гласа), а септимата - в октава. Сега ще посоча какви са основанията за тази забрана (поне тези, които съм срещнал в специализираната литература). В старата теория съществувало разбирането, че дисонансът не трябва да се разрешава в свършен консонанс, защото се считало, че именно несвършеният консонанс е този, който трябва да се яви между дисонанса и свършения консонанс и именно тази комбинация трябва да медицира крайностите (като възприятие) на свършения консонанс и дисонанса (вж. Nicola Vicentino, *L'Antica musica Ridotta alla Moderna Prattica*, Rome, 1555, Книга 1, Глава 4). Друго основание било, че ролята на дисонанса е да направи звученето на следващия го консонанс по-сладко и по-приятно - а свършеният консонанс сам по себе си носи в достатъчна степен тези характеристики, за да има нужда от подобно посредничество (вж. Thomas Morley, *A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London, 1597, ed. R. Alec Harman, 1951, с. 147).

- ¹⁵⁷ *Opera omnia*, ed. Hermann Zenck and Walter Gerstenberg (Rome), 7, *Hymnus* (1959), pp. 54-55. Бел. амер. изд.
- ¹⁵⁸ Букв. „тази част, върху която мярата пада“, т.е. времевата мяра, индикувана чрез удар (движение надолу) на ръката, се явява върху (най-)силното метрично време в рамките на съответната организация (оттук - такт).
- ¹⁵⁹ Букв. „чрез мярата“: аналогично (вж. предишната бележка) - чрез „такта“, т.е. чрез (най-)силното метрично време.
- ¹⁶⁰ Глава 12. Бел. амер. изд.
- ¹⁶¹ *Werken, Motetten*, 3, III., такт 10 от басовата партия съдържа скок на дуогецима. Бел. амер. изд.
- ¹⁶² *De musica*, i.2: „Musica est scientia bene modulandi“. Бел. амер. изд.
- ¹⁶³ Diminutioni - може би Царлино има предвид „наситняването“ на много ноти с малки нотни трайности. Бел. Я. К.
- ¹⁶⁴ Petrarch (Петрарка), *Rime*, cclxv, i. Има музика към тях на Вилард, цитирана от Царлино в Част IV, Глава 32, която била отпечатана в *Musica nova di Adriano Willaert* (Venice, 1559), *Opera omnia*, 13, 54. Бел. амер. изд. Творби на Петрарка са били много често използвани в италианската ренесансова музика. Бел. Я. К.
- ¹⁶⁵ Глава 30. Бел. амер. изд.
- ¹⁶⁶ Букв. „мувмана“ - т.е. (в случая) бързината на протичане на музиката. Бел. Я. К.
- ¹⁶⁷ „In plaudendo enim quia levatur et ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio“ (При удрянето, ръката се издига и снужава; така издигането изисква една част от стъпката, а понижаването - другата част). Августин използва plaudo по-скоро в смисъл на „удряне“, отколкото на „пляскане“. Бел. амер. изд.
- ¹⁶⁸ *De pulsuum differentiis*, i.3. *Claudii Galeni opera omnia*, ed. Carolus Gottlob Кьhn (Leipzig, 1821-33), 8, 500. Бел. амер. изд.
- ¹⁶⁹ Paulus Aegineta, *De re medica*, ii.12. Ed. I. L. Heiberg in „Corpus medicorum graecorum“, 9 (Leipzig and Berlin, 1921-24); transl. Francis Adams (London, 1844-47), I, 202. Бел. амер. изд.
- ¹⁷⁰ *Canon of Medicine*, i.2. Facs. *Of Liber canonis Avicenne*, Venice, 1507 (Hildesheim, 1964). Бел. амер. изд. Авицена е арабин. А арабите, понеже са превели „всички“ книги, те са достигнали до нас. Бел. Я. К.
- ¹⁷¹ *Physica*, viii.8. Бел. амер. изд.
- ¹⁷² При Царлино е σνσολή и διασολή. Бел. амер. изд.
- ¹⁷³ Част II, Глава 4. Бел. амер. изд.

- ¹⁷⁴ Фактически, Царлино нарича двувременния метрум „равен такт“, а тривременния - „неравен такт“, поради това, че в първия случай („равния такт“) на всяко от двете движения на ръката (надолу и нагоре) се пада по едно време, а във втория случай на първото движение на ръката (надолу) се пада едно време, а на второто (нагоре) – две времена. Бел. Я. К.
- ¹⁷⁵ В случая ние най-вероятно бихме казали „тактов показател“, отнасяйки го към (третирайки) представата за „размера“. Объркването (ако го наречем „объркване“), по-скоро смесването на термините „метрум“, „такт“, „размер“, „пролация“, „темпус“ е лесно (и почти неизбежно), детерминирано от смесването на епохи, представи и мисловни навици. Бел. Я. К.
- ¹⁷⁶ *De institutione musica*, i.1. Бел. амер. изд.
- ¹⁷⁷ Букв. „privative“. Бел. Я.К.
- ¹⁷⁸ *Heroides*, iv.89-90: „Липсва ли на нещо редуване с почивка, нетрайно е. Тя силите възстановява и крайниците изтощени отморява“. Бел. амер. изд. Превод на български Я. К.
- ¹⁷⁹ Царлино е написал *plauso*. Бел. амер. изд.
- ¹⁸⁰ Подобно на нашите учебни „имитационни задачи“, като Царлино допуска свободна имитация. Бел. Я. К.
- ¹⁸¹ Царлино е написал *semiton*. Бел. амер. изд.
- ¹⁸² Огледално движение. Бел. Я.К.
- ¹⁸³ Уточнявам: спазва се количествената (степенната), но не и качествената характеристика на интервалите (големината им). Бел. Я. К.
- ¹⁸⁴ Просто изречение като част от съставно изречение. Бел. Я. К.
- ¹⁸⁵ Глава 18. Бел. амер. изд.
- ¹⁸⁶ Няма отделена дискусия върху диминуираните каденци в Част IV, но в глава 18 до глава 29 на тази част има дискусии с примери на каденци във всеки от дванадесетте лада. Бел. амер. изд.
- ¹⁸⁷ В текста на Царлино определението „двоен контрапункт“ се явява не само в смисъл на контрапункт, при който има производно явление на съчетанието-първообраз (т.е. има своеобразен „дубъл“, ако използваме този термин) – под „двоен контрапункт“ Царлино всъщност има предвид този тип контрапункт, който ние наричаме „сложен превратен“. Бел. Я. К.
- ¹⁸⁸ Използваната в английския превод дума е „inversion“, букв. „инверсия“; в българския превод не употребявам „инверсия“, за да не се получава объркване с принципа на огледалността, т.е. обръщането на интервалите. Би могло да използвам разпространения у нас термин „производ-

- но съчетание“ („първоначално съчетание“ – „производно съчетание“). Реших обаче да оставя термините „принципал“ и „реплика“, в смисъла на последния термин на „повтаряне, повтаряемост“ (а не на „възражение“). Бел. Я. К.
- ¹⁸⁹ Букв. „Principal“ - главен, основен, най-важен. В случая можем да използваме популярното в нашата контрапунктична теория и практика терминологично съчетание „първоначалното съчетание“. Бел. Я. К.
- ¹⁹⁰ Т.е. това, което ние бихме нарекли „сложен превратен контрапункт“. Бел. Я. К.
- ¹⁹¹ Т.е. това, което ние бихме нарекли „сложен превратен огледален контрапункт“. Бел. Я. К.
- ¹⁹² Припомням: в децимовия сложен превратен контрапункт секстата става квинта, в дуодецимовия – септима (която е дисонанс). Считам, че Царлино има предвид именно дуодецимовия сложен превратен контрапункт (което се потвърждава и от следващото горе изречение). Бел. Я. К.
- ¹⁹³ Всеки от гласовете тръзва в огледално движение. Бел. Я. К.
- ¹⁹⁴ Глава 30. Бел. амер. изд.
- ¹⁹⁵ По традиционното номериране. Бел. амер. изд.
- ¹⁹⁶ Тази аналогия се появява по-рано у Luigi Dentice, *Due dialoghi della musica* (Рим, 1553), второ издание. Бел. амер. изд.
- ¹⁹⁷ „Treble voice“ - може да се преведе и като „гускантов глас“. Бел. Я. К.
- ¹⁹⁸ Merlinus Sacaius (псевдоним на Teofilo Foligno), *Macaronea*, XX, „De musica“, in *Opus Merlini Cocaii poetae Mantuani Macaronicorum* (Венеция, 1513), Книга X: „Сопранът завладява повече слуха на чувашите, но тенорът е лидерът на гласовете и водач на лаговете; алтът обрисова и украсява песента на Аполон; басът подчертава, поддържа и усилва другите гласове.“
- ¹⁹⁹ Ето го „правилото на Царлино (1517-1590): „*върху басовия тон може да се постави според възможностите терца и квинта (или секста)*“ (Манолов, Здр., Дим. Христов. *Полифония*. София, Музика, 1964; ²1977, стр. 10; ³1992 - стр. 9).
- ²⁰⁰ Сопранът ще се яви над алта. И в случая се проявява „правилото на Царлино“. Бел. Я. К.
- ²⁰¹ С прекъсвания. Бел. Я. К.
- ²⁰² Канона. Бел. Я. К.
- ²⁰³ Твърде свободни имитации - особено от рег 5 и нататък. Бел. Я. К.
- ²⁰⁴ Ние бихме казали „квинтакорд с изпуснат терцов тон и удвоен основен, в тригласния строеж“. Бел. Я. К.

- ²⁰⁵ Ние бихме казали съответно „секстакорг“, респ. „квартсекстакорг“.
Бел. Я. К.
- ²⁰⁶ Получава се, бихме казали, мажорен секстакорг. Бел. Я. К.
- ²⁰⁷ Получава се, бихме казали, минорен секстакорг. Бел. Я. К.
- ²⁰⁸ Натуралният ред на консонансите, припомням, предопределя и определя съвършенството на мажорното звучене, на мажорния акорг, според споделяното от Царлино разбиране. Бел. Я. К.
- ²⁰⁹ Минорната, малката терца. Бел. Я. К.
- ²¹⁰ Квартата. Бел. Я. К. В поредицата от сонорни числа, квартата се явява двойствено - под мажорната терца и над минорната терца:
- 8 : 6 кварта,
6 : 5 минорна терца,
5 : 4 мажорна терца,
4 : 3 кварта,
3 : 2 квинта,
2 : 1 октава,
1 : 1 унисон.
- Бел. амер. изг.
- ²¹¹ Който би дал мажорното звучене на, ние бихме го нарекли в случая, секстакорда. Бел. Я. К.
- ²¹² Който дава минорното звучене на секстакорда. Бел. Я. К.
- ²¹³ Т.е. било секстакорг, било квартсекстакорг. Бел. Я. К.
- ²¹⁴ Мажорен секстакорг, респ. квартсекстакорг. Бел. Я. К.
- ²¹⁵ С минорното звучене. Бел. Я. К.
- ²¹⁶ Ние бихме казали „мажорен квартсекстакорг“. Бел. Я. К.
- ²¹⁷ Ние бихме казали „минорен секстакорг“. Бел. Я. К.
- ²¹⁸ Ние бихме казали „мажорен секстакорг“. Бел. Я. К.
- ²¹⁹ Ние бихме казали „минорен квартсекстакорг“. Бел. Я. К.
- ²²⁰ Царлино счита, че „мажорният квартсекстакорг“, както ние бихме го нарекли, звучи по-добре от „мажорния секстакорг“. Бел. Я. К.
- ²²¹ Не мога да не отбележа, че първата от тези две сексти е голяма, докато втората - малка. Бел. Я. К.
- ²²² Подчертавам, че Царлино защитава благозвучието на квартсекстакорда, т.е. на вертикала, в който квартата е заключена между баса и горен глас. В случая дори посочва, ще повтора тази констатация, че звученето на мажорния квартсекстакорг е по-добро, отколкото това на ми-

норния сектакорд. Задавам си въпроса може ли да се счита, че Царлино е усещал ясно мажорната звучност на, както бихме казали, тризвучието в различните му обръщения? Бел. Я. К.

²²³ Терца между баса и средния глас; между средния и високите има кварта. Бел. Я. К.

²²⁴ Вж. бел. 118.

²²⁵ Референция за обичайните „микстури“ в големите ренесансови органи. Бел. амер. изд.

²²⁶ Между тенора и кантуса, на слабия момент на второто време, т.е. проходящо; тритонус има и във втория образец аналогично, но вече през октава - Царлино не отчита това (най-малкото не го упоменава). Бел. Я. К.

²²⁷ Тази умалена (т.н. „фалшива“) квинта е през октава. Бел. Я. К.

²²⁸ Всъщност не встъпват (не прозвучават) едновременно. Бел. Я. К.

²²⁹ Отбелязвам, че звездичка в примера няма. Преминаването от малката секста (склучена между тенора, „ми“ от малка октава, цяла нота, и кантуса, „до“ от първа октава“) в октава става с проходящ септимов тон. Но Царлино не коментира това проходящо движение. Бел. Я. К.

²³⁰ Преминаването от терца в унисон става също с проходящ тон, секундов, което Царлино и в този случай не коментира. Бел. Я. К.

²³¹ Примерът, илюстриращ тази процедура, липсва в текста на Царлино. Бел. амер. изд.

²³² Увеличена квинта. Бел. Я. К.

²³³ Тенорът. Бел. Я. К.

²³⁴ Прави низходящ квартов скок. Бел. Я. К.

²³⁵ Излиза, че, според Царлино, паралелизмите се чуват повече при свирене на инструмент, отколкото при пеене. Защо? Вероятно заради фиксираното тоново интонироване (респ. интервали). Задавам си и въпроса дали Царлино има предвид (най-малкото - на първо място) органа, като инструмент? Бел. Я. К.

²³⁶ Аристотел, *De sophisticis elenchis*. Бел. амер. изд.

²³⁷ Втората част, „Per illud ave“, е за два гласа: cf. *Werken, Motetten*, 3, 17. Бел. амер. изд.

²³⁸ *Epistolae*, I.2. 69-70: „Делвата за дълго ще мирише на онава, що в нея са налели, когато нова е била.“ Ще добавя, че не напразно в Новия завет е казано: „Не наливайте ново вино в стари мехове“, бел. Я. К.

²³⁹ Ние бихме казали „в септакорди“. Бел. Я. К.

- ²⁴⁰ Неизвестен източник. Бел. амер. изг.
- ²⁴¹ *Opera omnia*, 3 (1950), 90-95. Бел. амер. изг.
- ²⁴² Ibid., pp. 78-82. Бел. амер. изг.
- ²⁴³ Ibid., 5 (1957), 253-61. Бел. амер. изг.
- ²⁴⁴ Ibid., 5, 209-14. Бел. амер. изг.
- ²⁴⁵ В Могена, Biblioteca Estense, MS Mus. C. 314. Бел. амер. изг.
- ²⁴⁶ Номер 6 в *Modulationes sex vocum* (1566). Бел. амер. изг.
- ²⁴⁷ Номер 19 в *Moduli* (1549). Бел. амер. изг.
- ²⁴⁸ *Opera*, 5, 88-93. Бел. амер. изг.
- ²⁴⁹ Номер 2 в *Moduli* (1549). Бел. амер. изг.
- ²⁵⁰ *Modulationes* (1566), Номер 12. Бел. амер. изг.
- ²⁵¹ Ibid., Номер 2. Бел. амер. изг.
- ²⁵² В Могена, Biblioteca Estense, MS Mus. C. 314. Бел. амер. изг.
- ²⁵³ *Opera*, 5, 127-31. Бел. амер. изг.
- ²⁵⁴ Ibid., 4 (1952), 81-84. Бел. амер. изг.
- ²⁵⁵ Номер 6 в *Modulationes* (1566). Бел. амер. изг.
- ²⁵⁶ Неизвестен източник. Бел. амер. изг.
- ²⁵⁷ Неизвестен източник. Бел. амер. изг.
- ²⁵⁸ Rome, Vatican Library, Cap. Sist. Cod. 20. Вж. „Per un Precursore del Palestrina ... Costanzo Festa“, *Bolletino bibliografico musicale*, 6/4 (1931), 5-20. Бел. амер. изг.
- ²⁵⁹ Номер 7 в *Moduli* (1549). Отпечатано в Luigi Torchi, *L'Arte musicale in Italia* (Milan, 1897), 1, 79-86. Бел. амер. изг.
- ²⁶⁰ Тази творба съдържа четири симултанни гвугласни канони. Отпечатана е в *Treize livres de motets parus chez Pierre Attaignant*, ed. A. Smijers (Paris, 1938), 3, 43-51. Бел. амер. изг.
- ²⁶¹ Отпечатан в *Cantiones quinque vocum...* (Strassburg, 1539). Бел. амер. изг.
- ²⁶² Неизвестен източник. Бел. амер. изг.
- ²⁶³ Неизвестен източник. Бел. амер. изг.
- ²⁶⁴ Отпечатана в *Motetti novi et chanzoni franciose* (Venice, 1520). Бел. амер. изг.
- ²⁶⁵ Един гвугласен канон върху „Pleni sunt coeli“ от тази меса е бил отпечатан от Glareanus. Вж. превода от Peter Bohn (Leipzig, 1888), с. 188, където е представен в партитура. Бел. амер. изг.
- ²⁶⁶ Рим, Ватиканска библиотека, Cap. Sist. Cod. 16, fol. 116.
- ²⁶⁷ Вероятно референция за Motteti novi от 1520 г., в които се е появила песента на Виларм „Petite camusete“, цитирана по-горе (вж. бел 263).

- ²⁶⁸ *Werken, Missen 1*, 35 ff. В действителност този тенор не е на Жоккен; вж. Gustave Reese, *Music in the Renaissance* (New York, 1954), с. 238. Бел. амер. изг.
- ²⁶⁹ Днес е позната само една меса „Hercules“ от Жоккен (*Werken, Missen*, 2, 19). Царлино може би е имал предвид гвеме меси под това име на De Rore. Те са сравнени с жоккеновата в Alvin Johnson, „The Masses of Cipriano de Rore“, *Journal of the American Musicological Society*, 6 (1953), 227-40. Бел. амер. изг.
- ²⁷⁰ *Das Chorwerk*, ed. Friedrich Blume (Wolfenbuettel), 1 (1950), 5. Бел. амер. изг.
- ²⁷¹ *Werken, Missen*, 1, 57. Бел. амер. изг.
- ²⁷² *Ibid.*, с. 1. Бел. амер. изг.
- ²⁷³ Albert Seay, ed., *Antoine Brumel, Missa pro defunctis* in *Das Chorwerk*, 68 (Wolfenbuettel, 1959). Бел. амер. изг.
- ²⁷⁴ „Missa duorum facierum“, *Liber xv missarum* (Nuremberg, 1539). Омокъс в Reese, *Renaissance*, с. 277. Бел. амер. изг.
- ²⁷⁵ Вероятно се отнася за „Missa prolationum“, Johannes Ockeghem, *Collected Works*, ed. Dragan Plamanac 1 (2nd rev. ed. New York, 1959), но описанието не е точно. Бел. амер. изг.
- ²⁷⁶ Част I, Глава 3. Бел. амер. изг.
- ²⁷⁷ Аристотел, *Physica*, iv.12. Бел. амер. изг.
- ²⁷⁸ Още: „троично“. Бел. Я. К.
- ²⁷⁹ Припомням основната християнска догма за Триединството на божественото начало, изразено в Светата троица (Бог отец, Бог син и Свети дух) – оттук и идеята за съвършенството на тривременните, триделните нотни стойности. Бел. Я. К.
- ²⁸⁰ Още: „указателни“. Бел. Я. К.
- ²⁸¹ Още: „указателни и съществени“. Бел. Я. К.
- ²⁸² Близки по стойност. Бел. Я. К.
- ²⁸³ Аристотел, *Torica*, i.10.104a: „Така също при сравнение ще изглежда сякаш противоположното твърдение принадлежи към противоположния обект ... но дали това е така или не е така в действителност, ще се каже в дискусията върху противоположностите“. Бел. амер. изг.
- ²⁸⁴ *Elem.*, Книга I, деф. 1. Бел. амер. изг.
- ²⁸⁵ Букв. „Unity“ - в смисъл на единство, цялост. Бел. Я. К.
- ²⁸⁶ Аристотел, *De anima*, i.4.409a *Meta.*, v.6.106b. Бел. амер. изг.
- ²⁸⁷ Още: съответстващ. Бел. Я. К.
- ²⁸⁸ Още: съразмерен. Бел. Я. К.
- ²⁸⁹ Глава 10. Бел. амер. изг.

- ²⁹⁰ Аристотел, *De anima*, ii.12; iii.13. Бел. амер. изг.
- ²⁹¹ Аристотел, може би в *Meta.*, iv.4.10. Бел. амер. изг.
- ²⁹² Johannes Philoponus, *In tres libros De anima Aristotelis breves annotationes, ex dissertationibus Ammonii Hermæi, cum quibusdam propriis meditationibus* [trans. into Latin by Matthaeus a Bove] (Venice, H. Scotus, 1544), fol. 92v. Бел. амер. изг..
- ²⁹³ *Variae*, ii.40.a.507.12. Бел. амер. изг.
- ²⁹⁴ Franchino Gaffurio. Бел. амер. изг.
- ²⁹⁵ Jacobus Faber Stapulensis (Jacques Le Fèvre d'Étaples), *Musica libris quatuor demonstrata* (Paris, 1551; по-ранни издания още през 1496). Бел. амер. изг.
- ²⁹⁶ Lodovico Fogliano, *Musica theorica* (Venice, 1529). Бел. амер. изг.
- ²⁹⁷ *Harmonics*, ii.14. Бел. амер. изг.
- ²⁹⁸ Stefano Vanneo, *Recanetum de musica* (Rome, 1533). Конуе в Newberry Library, Chicago, Ill. съдържа три страници накрая с бележки, написани от ръката на Царлино. Бел. амер. изг.
- ²⁹⁹ Pietro Aaron, *Toscanello in musica* (Venice, 1523 и множество по-късни издания). Бел. амер. изг.
- ³⁰⁰ Giovanni Maria Lanfranco, *Scintille di musica* (Brescia, 1533). Бел. амер. изг.
- ³⁰¹ Референцията се отнася до Don Nicola Vicentino и неговите последователи. От тук до края на Глава 80 изглежда, че Царлино има за цел да оборва теориите, изложени от Vicentino в *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rome, 1555). Бел. амер. изг.
- ³⁰² *De institutione musica*, I.21. Бел. амер. изг.
- ³⁰³ *Categoriae*, vii.7. Бел. амер. изг.
- ³⁰⁴ Респ. интервали, заключаващи се между съответните степени. Бел. Я. К.
- ³⁰⁵ Тук е използвано стандартното номериране на лаговете. Бел. амер. изг.
- ³⁰⁶ Тук изразът „транспонираме“ не е в обичайния му за нас смисъл (височинно преместване/пренасяне при запазване на количествената и качествената характеристики на интервалите) - по-скоро би трябвало в случая да се напише „композираме“. Бел. Я. К.
- ³⁰⁷ Глава 4. Под „стари“ тук Царлино няма предвид, както прави обикновено, старите полифонични композитори, а старите гърци. Бел. амер. изг.
- ³⁰⁸ Вж. обширната дискусия върху диатоничната употреба на трихемитона в Част II, Глава 46. Бел. амер. изг.
- ³⁰⁹ Porphyry, *Isagore et in Aristotelis Categorias Commentarium*, 3b.16. Бел. амер. изг.
- ³¹⁰ Simple. Още: прост (несложен), обикновен (и за произход), естествен, същински, истински, чист (и още много други значения, от всички от

- което мук подбрах по-подходящите, в контекст). Колебая се в случая дали да остава в текста горе преводната дума „прост“, или да използвам „чист“. Бел. Я. К.
- ³¹¹ *Ars poetica*, 355-56: „Арфистът [свирачът на китара] се излага на присмех, ако постоянно греша една и съща струна.“ Бел. амер. изд.
- ³¹² In Felipe Pedrell, ed. *Hispaniae schola musica sacra* (Barcelona, 1894-98), 1, 51-55. Бел. амер. изд.
- ³¹³ *Musica nova di Adriano Willaert* (Venice, 1559), eds. Hermann Zenck and Walter Gerstenberg in *Opera Omnia*, 5 (1957), 144. Бел. амер. изд.
- ³¹⁴ Boethius, *De institutione musica*, I.1. Бел. амер. изд.
- ³¹⁵ Ibid., 20. Бел. амер. изд.
- ³¹⁶ Сравнява прозвучаването на интервала веднъж мелодически, след това хармонически. Бел. Я. К.
- ³¹⁷ Като мелодичен интервал. Бел. Я. К.
- ³¹⁸ Michael Psellus, *Opus dilucidum in quattuor mathematicas disciplinas* (Venice, S. Sabium et fratres, 1532), *Tes mousikes synopsis*, fol. e^{4r}. Бел. амер. изд.
- ³¹⁹ Глави 4, 5 и 7. Бел. амер. изд.
- ³²⁰ *De musica*, ed. François Lasserre in *Plutarque de la musica* (Olten and Lausanne, 1954), Chap. 11. Бел. амер. изд.
- ³²¹ Ibid., Chap. 33. Бел. амер. изд.
- ³²² Ibid., Chap. 28. Царлино счита *nomoi* за *leggi*, извличайки този термин от едно от главните значения на гръцкото νόμος, което означава „обичай“, „закон“ или „заповед“. Бел. амер. изд.
- ³²³ *Cratylus*, 409. В текста на Царлино се чете *Σελαννεοάθεια* и *Εννον*, което мук бе коригирано. Бел. амер. изд.
- ³²⁴ *Ars poetica*, 97, буквално означава „стъпка и половина дълго“. Бел. амер. изд.
- ³²⁵ Iosefus Flavius, *Jewish Antiquities*, ix.269, ed. with Eng. trans. by Ralph Marcus (9 vols. Cambridge, Mass., 1937), 6, 143. Бел. амер. изд.
- ³²⁶ St. Jerome, *Ad Marcellum*, ed. Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus, series latina*, 30, 219. Бел. амер. изд.
- ³²⁷ *Musurgia seu praxis musicae* (Страсбург, 1536), Chap. 1. Бел. амер. изд.
- ³²⁸ *Ars poetica*, 374: „Симфонията не е в тон с приятното пиршество“ (превод Я. К.).
- ³²⁹ Още: сопранова. Бел. Я. К.
- ³³⁰ *Harmonics*, ii.14. Бел. амер. изд.

Джозефо Царлино
Изкуството на контрапункта

Първо издание

Превод от английски Явор Конов

Предпечатна подготовка Драгомир Янков

София, 2003